على شلش



أدب وأدباء

سلسلة ثقافية شهرية

دار المعارف

اقرأ

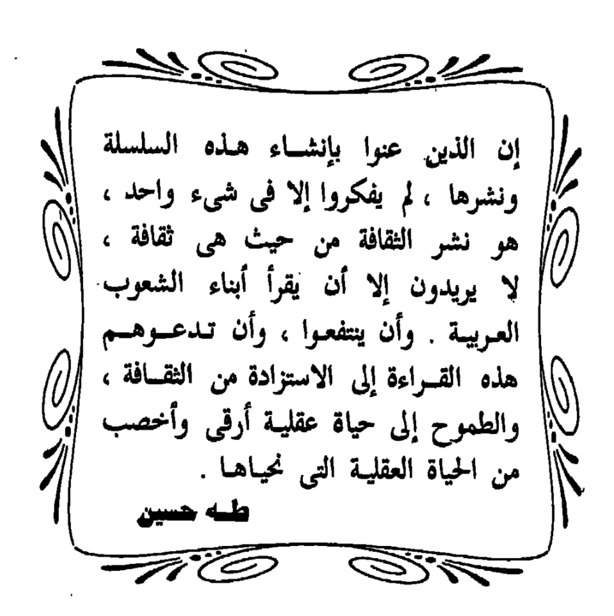
[٥٩٢]

رئيس التحرير : رجب البنا

د. على شلش

أدب وأدباء





إن الذين عنوا بإنشـاء هـذه السلسلة ونشرها ، لم يفكروا إلا في شيء واحد ، هو نشر الثقافة من حيث هي ثقافة ، لا يريدون إلا أن يقرأ أبناء الشعوب العربية . وأن ينتفعوا ، وأن تدعـوهـم هذه القـراءة إلى الاستزادة من الثقـافة ، والطموح إلى حياة عقلية أرقى وأخصب من الحياة العقلية التي نحياها .

طه حسين

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

كلمة

هذه مجموعة من الدراسات محورها الأدب والأدباء ، كتبتها ونشرتها فى فترات متقاربة على مدى عقد الثمانينيات . وكان من حظها أن تكتب وتنشر كلها خارج مصر ، ولذلك حرصت على أن ترى النور فى أرض الكنانة أيضا .

وتتناول هذه الدراسات قضايا وأفكارا واهتمامات أدبية الهوى المحتوى ، وهذا أحد مظاهر الوحدة التى تجمعها ، فضلا عن مظهر صدورها من قلم واحد ، كما تحاول طرح الكثير من الأفكار والأسئلة والقضايا بهدف لفت الانتباه إلى الكثير أيضا من أمور الأدب والأدباء والنقد والمنقودين .

أرجو أن يجد فيها القارئ – على أى حال – شيئا من النفع ، أو المتعة ، أو الجواب عن بعض تساؤلاته ، لأنها ليست موجهة لقارئ الأدب وحده ، ولا لمحبى الأدباء وحدهم .

د . على شلش
لندن ١٩٩١

الأدب العـربى فى الأمـريكتين يحتضر

عرف الأدب العربى الحديث ظاهرة نشأت فى الأمريكتين ، وأخذت تنمو وتترعرع منذ بواكير هذا القرن ، وأنتجت عددا من الأعمال الأدبية الجيدة ، ولا سيما فى الشعر ، ثم تواضع الباحثون على تسميتها باسم « أدب المهجر » ، وهى تسمية تحتاج إلى إعادة النظر كما سنشير بعد قليل .

ولم تكن هذه الظاهرة فريدة من نوعها فى الحقيقة ، فقد عرفها الأدب العربى على طول تاريخه القديم ، وإن تراوحت أسباب نشوئها بين الغزو والهجرة الاختيارية ، أى بين فتح العرب لأراض جديدة وهجرتهم إلى هذه الأراضى باختيارهم ، وكان من نتيجة ذلك أن امتد الأدب العربى من شبه الجزيرة العربية فشمل وادى الرافدين والشام ووادى النيل والشمال الأفريقى وأسبانيا والبرتغال وصقلية ، ثم كان من نتيجة زوال الوجود العربى فى بعض هذه البقاع أن اختفى منها التعبير والأدب العربيان ، كما حدث فى أسبانيا والبرتغال وصقلية .

غير أن نشوء أدب عربى فى الأمريكتين فى العصر الحديث لم

يكن نتيجة فتح أو غزو عربى للقارتين ، وإنما كان نتيجة هجرة عربية شامية معروفة الأسباب ابتداء من أواخر القرن الماضى ، وهى أسباب لخصها أحدهم حين قال إنه هاجر مع سواه « مستجيرين مسترزقين » ، مستجيرين بسبب القهر التركى لأبناء الشام وما نجم عنه من اضطرابات وفتن ، ومسترزقين بسبب الفقر وسوء التدبير الاجتماعى فى وطنهم ، وقد تضافر ذلك كله مع ما يتميز به أبناء الشام من ميل إلى الحرية والترحال والمغامرة فأدى إلى تزايد الهجرة إلى الأمريكتين طوال أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن ، ولعل مما شجع على تزايد أعداد المهاجرين أن الأمريكتين كانتا فى ذلك الزمن أرضا بكرا مفتوحة الأبواب أمام طلاب الهجرة والمغامرة من كافة أرجاء العالم .

وقبل أن نمضى فى مناقشة هذه الظاهرة يحسن أن نتوقف عند نقطتى نظام إذا صح التعبير ، أما النقطة الأولى فهى أن أصحاب هذه الظاهرة اللامعين لم يولدوا أدباء فى العالم الجديد ، أو لم يجعلهم العالم الجديد أدباء ، ولكنهم جاءوا إليه وهم على موهبة حقيقية صقلتها التجربة الجديدة الشاقة ، وأمدتها بأفكار وموضوعات لم يألفوها من قبل ، ويكفى أن نذكر أن بعضهم على الأقل كان قد نشر فى وطنه كتابا أو كتابين قبل هجرته ، مثلما حدث مع إيليا أبو ماضى الذى نشر ديوانه الأول فى الإسكندرية عام ١٩١١

أوميشال مغربى الذى نشر ديوانه الأول أيضا فى حمص عام ١٩٢٢ ، وأما النقطة الثانية فهى أن تسمية « أدب المهجر » التى شاعت عندنا وعندهم حتى صارت من البدهيات تسمية غير دقيقة من عدة نواح ، فهى قد تعنى نوعا أدبيًّا له خصائصه الذاتية ، وقد تعنى أن الأدب الذى ينتج خارج الوطن منفصل عن الأدب الذى يكتب داخله ، وكلها من النهاية عناصر تفرقة لا تجميع ، وانفصال لا اتحاد . وأدق من هذه التسمية أن نقول « الأدب العربى فى الأمريكتين » مثلما نقول « الأدب العربى فى العراق أو مصر أو سوريا أو أسبانيا » ، أو نقول « أدبنا فى المهاجر الأمريكية » كما قال الشاعر المهاجر الراحل جورج صيدح حين عنون كتابه الضخم فى الموضوع بهذا العنوان .

ثم نقطة أخرى لم ينتبه إليها دارسو هذا الأدب كثيرا ، وهى أن ظهور الصحافة العربية فى الأمريكتين قد سبق ظهور الأدب العربى فيهما ، وهذا أمر طبيعى بلا شك . فقد كان المهاجرون أشد حاجة إلى الصحافة من حاجتهم إلى الأدب . وكانت الصحافة عند ظهورها أقل حاجة للأدب من حاجتها إلى الأخبار والإعلان . ولا شك أن الأدب فى العصر الحديث بوجه عام قد وجد فى الصحافة — كما وجد فى غيرها من وسائل الإتصال بالجماهير — نصيرا مهما ، به اشتد ساعده ووصل إلى الناس ، وبه أيضا نما

وتطور ، وربما كانت الصحافة الأدبية المتخصصة هى البديل العصرى للورّاق الذى كان يعد المخطوطات ويبيعها ، وهى أيضا البديل العصرى للرواة ومجالس الأدب . وقد وجد الأدب العربى فى الأمريكتين كل هذا مجتمعا فى الصحافة العربية هناك عامة ومتخصصة على السواء .

لقد صدرت أول صحيفة عربية فى أمريكا الشمالية عام ١٨٨٨ ، وكان اسمها كوكب أميركه » ، وصدرت أول صحيفة عربية فى أمريكا الجنوبية عام ١٨٩٤ وكان اسمها الفيحاء » .. أصدر الأولى أولاد رجل يدعى عربيلى ، وأصدر الأخرى الأخوان سليم ودعيبس بالش . وكانت الصحيفتان متواضعتى الصفحات والتبويب والإخراج ، ولكنهما لم تتخليا عن الأدب ، ولا سيما الشعر الذى كانتا تنشرانه منقولاً عن محفوظ الشعر القديم أو عن المجلات المحلية فى الوطن العربى ، أو مؤلفًا على أيدى المهاجرين الأوائل . غير أن الصحيفتين لم تستمرا طويلاً . فقد توقفتا بوفاة أصحابهما الذين كانوا فى الأصل صحافيين فى لبنان قبل هجرتهم . وما زالت بعض أعداد « كوكب أميركه » محفوظة بمكتبة الكونجرس فى واشنطن ، وكذلك بعض أعداد « الفيحاء » التى يحفظها بعض المهاجرين فى البرازيل . ولا شك أن أحدًا لم يتعد بالبحث لهذه الصحف المبكرة أو المتأخرة فى الأمريكتين ، لا عندنا ولا عندهم .

ولا شك أيضا أن كتابة تاريخ أدبنا هناك لابد أن تتعرض مباشرة لهذه الصحف . فقد بلغت الدوريات العربية حتى العقد الأول من القرن العشرين حوالى ٣٠ دورية فى البرازيل وحدها ، وهو رقم يدل على أنه كانت ثمة نهضة صحفية فى أول عهد المهاجرين بالهجرة ، نهضة ترتبت على الأعداد المتزايدة من المهاجرين فى ذلك الوقت ، وكان المهاجرون إلى أمريكا الجنوبية يفوقون المهاجرين إلى أمريكا الشمالية ، نظرًا لسهولة الهجرة إلى أمريكا الجنوبية فضلاً عن ازدياد فرص العمل والمغامرة فيها . وبذلك انتشروا فى أرجائها ابتداء من المكسيك وفنزويلا وكوبا فى الشمال حتى الأرجنتين فى الجنوب ، ولكنهم تركزوا بأعداد كبيرة فى البرازيل ، وزاد عددهم فيها على عددهم فى أى قطر أمريكى جنوبى آخر ، على حين تركز المهاجرون إلى أمريكا الشمالية فى الولايات المتحدة ، كما انتقل بعضهم إلى كندا فى وقت لاحق .

ومن المعروف أن الأدباء الذين هاجروا إلى أمريكا الشمالية كانوا أقل عددا من زملائهم الذين استقروا فى القارة الجنوبية ، ولكنهم فى الحقيقة كانوا أنشط وأشد تأثيرا ، وإن كانوا أقل صلة بوطنهم . وقد عرف منهم أمين الريحانى ، وجبران ، وميخائيل نعيمة ، ونسيب عريضة ، وعبد المسيح حداد ، وإيليا أبو ماضى . وهم الذين شكلوا « الرابطة القلمية » فى نيويورك عام ١٩٢٠ . وكان

حداد قد أسس مجلة « السائح » عام ١٩١٢ فجعلها لسان حال الرابطة ، وكان عريضة قد أسس أيضًا مجلة « الفنون » عام ١٩١٣ مثلما أسس أبو ماضى مجلة « السمير » عام ١٩٢٣ .
أما الأدباء المهاجرون إلى أمريكا الجنوبية فكانوا أكثر عددا وانتشارا في القارة . فقد استقر محبوب الشرتونى فى المكسيك وجورج صيدح فى فنزويلا قبل هجرته إلى الأرجنتين ، على حين استقر فى البرازيل عدد كبير آخر من أبرزهم : ميشال معلوف ، حبيب مسعود ، جورج حسون معلوف ، رشيد وقيصر الخورى ، رشيد عطية ، خليل سعادة ، توفيق قربان ، توفيق ضعون ، إلياس فرحات ، نظير زيتون ، شكر الله الجر ، فوزى وشفيق المعلوف ، فيليب لطف الله ، نبيه سلامة . وقد شكل هؤلاء « العصبة الأندلسية » في سان باولو عام ١٩٣٣ ، وكانوا ينشرون إنتاجهم في مجلة « الأندلس الجديدة » التى أنشأها شكر الله الجر . ثم أنشئوا عام ١٩٣٥ مجلة خاصة تحمل اسم « العصبة الأندلسية » خلفت نحو ١٣ مجلدًا ، وكانت تقدم لقرائها هدايا سنوية مثل مسرحية « ابن حامد » لفوزى المعلوف ، ومجموعة « أقاصيص » لجورجى المعلوف .

وبينما كان الأدباء المهاجرون إلى البرازيل أنشط وألصق بالأدب كان زملاؤهم المهاجرون إلى الأرجنتين أميل إلى الصحافة ، ربما بسبب شدة اهتمام الجالية العربية هناك بالصحافة وقلة اكتراثها

بالأدب ، ومع أن الصحافة العربية فى الأرجنتين تعرضت للانكماش إبان الثلاثينيات والأربعينيات ، ومع أن عددها لم يزد على خمس صحف وثلاث مجلات يتراوح عدد قرائها بين ثلاثة وأربعة آلاف ، فقد استطاع الأدباء النازحون إلى الأرجنتين أن يؤسسوا « الرابطة الأدبية » التى رأسها جورج صيدح ، ولكن هذه الرابطة توقفت بعودة صيدح إلى الوطن فى أواخر الخمسينيات . وكان من أعلامها فى الأرجنتين الأخوان زكى وإلياس قنصل .

لا شك أن أدباءنا العرب فى الأمريكتين قد جمعت بينهم قضيتان أساسيتان هما قضية الوطن ، وقضية العروبة . وكانت هاتان القضيتان على رأس أية قضايا أخرى ذاتية أو موضوعية . وكان لبعث القضيتين داخل الوطن العربى خلال الخمسينيات بصفة خاصة أثره الواضح فيمن بقى على قيد الحياة منهم أو على قيد الهجرة . فضلاً على أنهم حيُّوا خطوات البعث الوطنى والعربى ، وتغنوا بها فى أشعارهم ، فقد عاد بعضهم إلى الوطن وكأن أحلامه قد تحققت ، وكأن القضيتين اللتين كافح من أجلهما قد حلتا . وعلى هذا النحو عاد القروى وإلياس فرحات ونظير زيتون ، وبقى الأول والثالث فى وطنيهما بلبنان وسوريا ، وعاد الثانى مرة أخرى إلى مهجره فى البرازيل ، حيث مات بعد سنوات . وقد جاء ثلاثتهم إلى القاهرة فى أواخر الخمسينيات ومطالع الستينيات ،

حيث لقوا ترحيبا وتكريما كبيرين . وبالمثل لقوا ترحيبا وتكريما مماثلين فى العواصم اللبنانية والسورية . وحين جاء الشاعر القروى إلى القاهرة فى أواخر ١٩٥٨ صور شعوره بالعودة إلى وطنه لبنان بعد غيبة خمسة وأربعين عاما فقال : « وجدتنى لفرط سرورى عندما احتوتنى أرض الوطن كأننى ولدت على الكبر ولادةً جديدة ، أو أننى انتقلت إلى كوكب آخر من كواكب السماء الدرية » .

ولا شك أيضا أن هاتين القضيتين « الوطن والعروبة » .. كانتا وراء ما أبدعه المهاجرون من شعر ونثر عن الغربة والحنين للوطن ، ووراء مظاهر التجديد التى أحدثوها فى الشعر والنثر على السواء . ودون الدخول فى تفصيلات كثيرة نقول إن مساهمة المهاجرين كانت محل نظر الدارسين والنقاد فى الوطن على الدوام . ومن الثابت أن مساهمة المهاجرين إلى أمريكا الشمالية تختلف عن مساهمة زملائهم المهاجرين إلى أمريكا الجنوبية : فقد ركز الشماليون جهودهم فى النثر ، وكانوا أسبق من الجنوبيين فى الظهور ، على حين كان هؤلاء أظهر فى الشعر وأقل اعتدادا بالنثر . وبينما دعا الشماليون إلى تجديد الشكل ومارسوه فى شعرهم ونثرهم على السواء التزم الجنوبيون فى شعرهم بالأصول العربية القديمة فى الشكل .

لقد التقت دعوات التجديد التى رفعها أدباء الشمال بنظائرها

فى مصر إبان العشرينيات والثلاثينيات . وكان التجديد الذى ذهب إليه صاحبا « الديوان » (العقاد والمازنى) ومطران وجماعة أبوللو متفقا مع ما دعا إليه صاحب « الغربال » (ميخائيل نعيمة) فى أمريكا الشمالية وزملاؤه أعضاء الرابطة القلمية ، وكذلك أعضاء العصبة الأندلسية فى الجنوب ، ولا سيما فيما يتعلق بالشعر . بل إن حصيلة التجديد الذى أحدثه مهاجرو الشمال والجنوب فى الشعر بخاصة كانت من المؤثرات البالغة الأهمية فى حركات التجديد فى الوطن العربى على اتساعه ابتداء من الثلاثينيات حتى الخمسينيات . وكانت القصص القصيرة التى كتبها ميخائيل نعيمة وجمعها فيما بعد فى مجموعته « كان ما كان » من أنضج نماذج القصة القصيرة فى وقتها زمن الحرب العالمية الأولى ، وكذلك كان شعر أبو ماضى والقروى وفرحات وآل المعلوف من أغنى الشعر العربى الحديث تعبيرا عن عواطف الحنين والحب للوطن والدعوة لوحدته وتجميع صفوفه . ولعل جبران هو أكثر هؤلاء وأولئك جميعًا اليوم صلة بالآداب واللغات غير العربية . فقد ترجم معظم أعماله إلى الإنجليزية . أما ما كتبه هو نفسه بالإنجليزية فقد ترجم إلى الأسبانية والبرتغالية ، وأصبحت ترجماته – كما لمست فى أمريكا اللاتينية– مقصد القراء غير العرب .

كان ذلك هو ماضى الأدب العربى فى الأمريكتين حتى انتهاء

عصره الذهبى مع نهاية الخمسينيات ، وهو ماض كان حافلاً بالأحداث والإبداع المتميز ، لا من حيث الكم وحده وإنما من حيث النوع أيضا .

أما بعد الخمسينيات فقد تعرض هذا الأدب لانهيارين كبيرين . وجاء الانهيار الأول من أمريكا الشمالية حين زال الأدب العربى بها بعد وفاة أعضاء الرابطة القلمية فى نيويورك وعودة ميخائيل نعيمة إلى لبنان . ثم جاء الانهيار الآخر من أمريكا الجنوبية حين عاد إلى الوطن بعض أقطاب العصبة الأندلسية فى البرازيل مثل القروى ونظير زيتون وإلياس فرحات والرابطة الأدبية فى الأرجنتين مثل جورج صيدح ، وكذلك حين توالى سقوط أقطابه الباقين فى أمريكا الجنوبية أمام الموت ، فقد توفى إلياس فرحات وآل المعلوف ، ونعمة قازان ، وفيليب لطف الله ، وميشال مغربى ، وزكى قنصل وغيرهم .

وقد أتيح لى أثناء زيارتى للبرازيل فى خريف ١٩٨٠ أن أراجع بعض ما كتب ونشر فى صحفها حول الأدب العربى فى الأمريكتين ، وأن التقى بالعديد ممن بقوا على قيد الحياة من أدبائها العرب . ولفتت نظرى دراسة مطولة كتبها جورج حسون المعلوف ونشرتها مجلة « المراحل » فى سان باولو فى ثلاثة أعداد عام ١٩٥٨ ، وهى بعنوان « الأدب العربى المعاصر فى المهجر » . وفى هذه

الدراسة قام حسون ، وهو نفسه أديب وقاص ، وبتتبع ماضى هذا الأدب وحاضره . وكأنما كان يتنبأ بحاضر هذا الأدب حين قال :

« ويخيل إلى منعم النظر فى أدب المهجر أنه أخذ يقطع مرحلته الأخيرة ، وقد لا يمر عقد من السنين حين يفقد طرازه المعلّم وألوانه الخاصة »[١] .

وفى موضع آخر من دراسته ذكر حسون إن الأدب العربى فى البرازيل قد دخل فى دور الاحتضار . وإن ذلك « لقلة عدد القراء وقلة المدَد أو عدمه من عناصر أدبية تملأ فراغه ، وتسد ثُلَمَ جُدُرِه ، حتى تحول إلى مجلتين أنيقتى المظهر تعنيان خاصة بنشر أحداث الجالية الاجتماعية ونشر رسوم الأثرياء وذوى الجاه فى أفراحهم وأتراحهم مع قسم أدبى .. »[٢] .

وعلى الرغم من هاتين العبارتين قد ظهرتا قبل عشرين عاما فهما تبدوان صحيحتين كل الصحة اليوم . وقد لمست صحتهما بنفسى طوال زيارتى ، فقد أجمع كل من حدثتهم فى هذا الموضوع على أن هذه هى المرحلة الأخيرة فى الأدب العربى فى الأمريكتين ،

---

(١) مجلة المراحل . سان باولو . ع ٣٦ . آب (أغسطس) ١٩٥٨ ، ص١٣ .

(٢) المراحل . ع ٣٧ . تشرين أول (أكتوبر) ١٩٥٨ ، ص١٢ .

أو على التحديد فى أمريكا الجنوبية .. آخر معقل من معاقل هذا الأدب ، أو بتحديد أكثر البرازيل ... معقل أدبائنا فى جنوب أمريكا .

ثمة عوامل أدت إلى هذا الاحتضار أو الانقراض الوشيك ، بعضها يتعلق بالصحافة وبعضها الآخر يتعلق بالأدباء أنفسهم :

أما ما يتعلق بالصحافة – وهى من أهم عوامل تنشيط الأدب وتطوره فى العصر الحديث كما أشرنا – فقد لاحظت ضمور عدد الصحف العربية فى البرازيل . ففى الوقت الذى تصدر فيه بالبرازيل ٢٨٠ صحيفة ، ٦٢٠ مجلة لا يوجد من هذا العدد الكبير سوى ثلاث صحف عربية أسبوعية ، فضلاً عن مجلة واحدة شهرية . والصحف العربية الثلاثة هى :

١ – برازيل لبنان . أسسها رشيد عطية (أحد أعضاء العصبة القلمية الراحلين) عام ١٩٢٠ باسم « فتى لبنان » ثم تغير اسمها عام ١٩٥٦ عقب وفاة مؤسسها . وتصدر حاليًا مرتين فى الأسبوع ، وهى صحيفة سياسية عامة من أربع صفحات .

٢ – الأنباء . أسسها عبد اللطيف اليونس عام ١٩٦٩ ويرأس تحريرها نوّاف حردان ، وهى أسبوعية « حرة جامعة » من ثمانى صفحات منها صفحتان بالبرتغالية .

٣ – النفير العربى : أسسها سامى عاذار عام ١٩٦١ وهى أسبوعية سياسية جامعة من ثمانى صفحات .

ويتراوح توزيع الصحيفة الواحدة بين ألف وألفى نسخة فى جالية يصل عددها إلى أكثر من مليون نسمة ! بل إن ثمة صحيفة أخرى تصدر أسبوعية بالبرتغالية ، أسمها « المنارة » توزع أكثر من أية صحيفة عربية داخل الجالية العربية ذاتها ، وقد أسسها عام ١٩٦٦ عربى يدعى إدوارد يزهر ، ويهتم فيها بأبناء الجالية وشئونها !

وأما المجلة الشهرية فهى « المراحل » التى أسستها مريانا دعبول الفاخورى عام ١٩٥٥ عامة شهرية ، وتضم جزءا مصورا بالبرتغالية تغلب عليه صور المناسبات الاجتماعية لأفراد الجالية العربية . ولكنها فى الحقيقة يمكن أن تعد سجلا للأدب العربى فى أمريكا الجنوبية طوال ذلك التاريخ .

غير أن هذه الصحف جميعها تتسم بالبساطة الشديدة فى التحرير والإخراج . وتكاد فى مجموعها لا تزيد على صحفنا العربية فى العشرينيات من حيث التخلف فى الطباعة والإخراج ، فضلاً عن التحرير الذى يشوبه الإعلان وركاكة اللغة . وبعضها مثل « الأنباء » يخصص صفحة أدبية ، وهذه تشرف على تحريرها « عصبة الأدب العربى » وهى عصبة تكونت حديثا ، وكان

يرأسها الشاعر فيليب لطف الله الذى توفى عام ١٩٨٠ وخلفه زميله نبيه سلامة . وجميع هذه الصحف لا يدفع أية مكافآت للأدباء أوالشعراء الذين تنشر لهم ، ولا يوجد بها أقسام للتحرير أو محررون ، ولكن يتوفر على تحرير كل منها فرد واحد أو اثنان .

وأما ما يتعلق بالأدباء فهو كثير فى الحقيقة .

لقد هاجر هؤلاء الأدباء – كما هاجر غيرهم من غير الأدباء – بحثا عن حياة جديدة . ولكن الحياة الجديدة التى واجهوها لم تكن سهلة من البداية إلى النهاية . فما أكثر ما تعرضوا للضنك ، وما أكثر ما قطبت الحياة جبينها فى وجوههم ، ومع ذلك غالبوها ، ومن خلال ما سمعته منهم فى البرازيل يكاد السامع يخرج بنمط عام لبداية واحدة تقريبا . إذ يأتى الواحد منهم من بلاده ملتمسا قريبا أو صاحبا مهاجرا فينزل عليه حتى تستقيم ساقاه على الأرض ، ثم ينزل إلى ميدان التجارة فيحمل « مخلاة » أو « خُرْجا » تطور فيما بعد فأصبح حقيبة ، ثم تطورت الحقيبة أخيرا فأصبحت سيارة نصف نقل ، وفى هذا الخرج أو الحقيبة أو السيارة يحمل المهاجر ما يستطيع حمله من بضاعة – وغالبًا ما تكون ملبوسات أو سلعا استهلاكية – ثم يتوجه إلى المدن الصغيرة أو الريف فيبيع بضاعته ويقتسم ربحها مع تاجر الجملة ، وهذه كانت حال القروى وفرحات ونظير زيتون وغيرهم . فإذا نجح الواحد منهم فى عمله

بعد ذلك وكون مالاً افتتح متجرا أو مصنعا صغيرا أو وكالة . وتلك كانت حال فرحات وميشال مغربى ، وهى اليوم حال شكيب تقى الدين وسواه . ومع ذلك كله فقد عاش القروى وفرحات وأبو ماضى وغيرهم حياة كفاف طوال وجودهم فى الغربة . ولعل القروى قد لخص ذلك كله فى بيت واحد من الشعر قال فيه :

إنى صعدت إلى مجدى عل جَبَل

مما تهدم من روحى ومن جسدى

ولأن الأدب والشعر لا يدران دخلاً يكفى الحياة كما نعرف كان من العسير على المهاجر أن يحترفهما وأن يتعيش منهما ، فلا الصحيفة تكافئه بمال ولا الجمهور يطعمه . وهكذا قدر لهؤلاء المهاجرين أن يجعلوا من الأدب صناعة على الهامش أو وظيفة لبعض الوقت .

ومع مرور الزمن ومحاولة المهاجرين الاندماج فى المجتمعات الجديدة بالزواج منها ، أو تعلم لغاتها ، بدأت الأجيال الجديدة تفقد صلتها باللغة العربية شيئًا فشيئًا . وساعد على ذلك – من ناحية – إغلاق باب الهجرة أو تقييده على الأقل مما أدى إلى هبوط عدد المهاجرين هبوطًا شديدًا ابتداء من أواخر الستينيات . ومن ناحية أخرى أدت دورة الحياة الطبيعية إلى اختفاء كثير من وجوه

الأدب اللامعة ، فقد طوى الموت فى السنين الأخيرة فى البرازيل وحدها عددًا كبيرا من الشعراء ، كما طوت الشيخوخة عددا كبيرا آخر . ولم يعد يوجد بين الأدباء والشعراء الذين على قيد الحياة واحد تحت سن الأربعين . وربما كانت حالة توفيق بَرْبُرْ تستحق الذكر هنا ، فقد هاجر من لبنان فى سن السادسة عشرة عام ١٩٣٧ دون أن يكون قد كتب حرفا من الشعر فى وطنه . ولكن موهبته حركتها التجارب والقراءة – كما روى لى – فى الدنيا الجديدة .

وهكذا عملت الصحافة بتخلفها وضمورها ، والآباء بموتهم وشيخوختهم ، وانعدام عددهم ، على إضعاف حاضر الأدب العربى فى آخر معقل له ، وهو البرازيل ، أو سان باولو إن شئنا الدقة . أما الأرجنتين فلم يعد فيها كما قلت من قبل سوى إلياس قنصل الذى دخل مرحلة الشيخوخة فى الوقت الذى تخلفت فيه الصحافة العربية وتدهورت هناك أيضا .

يبقى بعد ذلك قسم اللغة العربية الذى أنشأته جامعة سان باولو فى أوائل الستينيات . وهو قسم لم يساهم فى الحقيقة فى نهوض الأدب العربى هناك ، فجهوده تنحصر فى تعليم اللغة العربية لطلاب معظمهم من غير العرب أو من غير الأصل العربى ، فضلا عن فقر إمكاناته المادية . إذ لا يوجد به سوى رئيسه المصرى

الدكتور حلمى نصر ومساعده اللبنانى المولد الدكتور جبران المُرّ . وهما وحدهما لا يكفيان لتطوير رسالة القسم المنشودة .

ذلك هو حاضر الأدب العربى فى الأمريكتين ، تَقَلص نهائيًّا فى أمريكا الشمالية ، وأخذ فى التدهور والانقراض فى أمريكا الجنوبية ، أو هو حاضر لخصه لى الشاعر نبيه سلامة ابن حمص ، وشيخ الشعراء العرب فى البرازيل ، حين وصف الشعر هناك بأنه « صار شعر مناسبات » ، وكأننا عدنا إلى العصر المملوكى أو التركى المملوكى فى أدبنا !

لا سبيل إلى إنهاض أدب إلا عن طريق الأدباء أنفسهم . والوضع الحالى كما لمسناه مما سبق لا ينبئ بأى نهوض . فلا توجد دماء جديدة تنعش الجسد المشرف على الموت ، ولا توجد صحافة حية تحرك الحياة الأدبية من حولها أو تمد فى الأجيال الناشئة أمل تعلم العربية وتطويرها ، ولا توجد معاهد علم تنبت الأدب وتروى ظمأه . وبهذا يكون من اليسير التنبؤ بأن هذا الوجود الأدبى العربى فى أمريكا اللاتينية مقضى عليه بالزوال . وحتى لو حاولت الجالية العربية هناك أو الحكومات العربية هنا فتح المدارس والمعاهد لتعليم اللغة وإنشاء الصحف الجديدة أو تدعيم الكائن منها وتنشيط النشر فسوف ينقضى وقت طويل للأسف قبل أن تعود الحياة مرة أخرى فى أوصال أدبنا

فى أمريكا اللاتينية . وإن لم يتيسر ذلك فمآل هذا الأدب إلى الانقراض والزوال مثلما انقرض نظيره فى أمريكا الشمالية

مجلة « العربى » الكويت : نوفمبر ١٩٨١

حتى لا يصبح النقد مثل الديناصور

أخشى أن يصبح النقد فى أدبنا مثل الديناصور !

ولا أعنى بهذا أنه سيصبح مثل الديناصور فى قوته وعافيته ، وإنما أعنى أنه سينقرض مثله ، ويصبح فى خبر كان ما لم نتحرك لإنقاذه !

لقد نشأ النقد فى العصور القديمة بعد نشأة الأدب بالطبع ، أو فور نشأة الأدب إذا شئنا الدقة ، لأنه لا يمكن لأى أدب أن يعيش بغير نقد ، وكلاهما وجهان لعملة واحدة اسمها : حاجة الإنسان إلى الغذاء الروحى أو الوجدانى أو العقلى .

وكانت القنوات التى يجرى فيها النقد فى العصور القديمة هى نفسها القنوات التى يجرى فيها الأدب ، ومنها الأسواق والصالونات الأدبية والرواة والكتب المخطوطة ، وقد ظلت هذه القنوات بغير تغيير حتى ظهور المطبعة ، وعند ذلك نشأت الصحافة ، وأصبحت — مع مرور الزمن — أقوى وأهم قناة لجريان النقد ، وأصبح الكتاب المطبوع بدوره أقوى وأهم قناة لجريان الأدب ، تليه الصحافة نفسها ، ثم ساهمت الجامعات مع الصحافة والكتاب المطبوع فى تطوير الأدب والنقد معا ، ومع هذا كله ظل النقد يدين للصحافة بالفضل الأكبر فى ترويجه وتطويره وازدهاره .

وهذا الفضل نفسه عرفه النقد فى أدبنا الحديث ، واعترف به ، ولكن المشكلة أنه فى الوقت الذى تزداد فيه الصحافة عند غيرنا إقبالاً على النقد وتشجيعا له ، تكاد صحافتنا الراهنة تزداد نفورًا من النقد ، وبعدًا عنه .

وحتى لا يكون حديثنا مجردا أو نظريا سنحاول أن نعقد مقارنة سريعة وبسيطة بين ما تؤديه الصحافة للنقد فى بلد أوربى مثل بريطانيا وما تؤديه فى بلد عربى مثل مصر ، وإذا بدت عملية المقارنة فى ذاتها ظالمة من ناحية المبدأ فيجب ألا يخدعنا هذا الظلم الظاهرى ، لأن الأدب والنقد موجودان فى كل بلد وفى كل لغة ، ولا خلاف حول أحقيتهما فى الوجود ، وإنما الخلاف حول درجة هذا الوجود ، على العكس مثلاً مما إذا قارنا بين الديمقراطية فى بريطانيا والديمقراطية فى مصر ، فهنا سنجد المقارنة ظالمة ، لأن الديمقراطية فى مصر ليست – على الأقل – من النوع الموجود فى بريطانيا ، ولكن الأدب والنقد نوعهما واحد عادة فى كل مكان ، لأنهما تعبير عن آمال الإنسان وآلامه .

أما الصحف الرئيسية فى بريطانيا فتخصص للنقد مساحات ثابتة ومنتظمة ، لا فى أعدادها الأسبوعية الخاصة فحسب ، وإنما فى أعدادها اليومية العادية أيضًا . وفى هذه المساحات الثابتة المنتظمة تجد أبواب نقد الكتب ، أو ما يسمى « عرض الكتب »

تقليدًا مرعيًّا تحرص عليه كل صحيفة وتتنافس على تطويره .
ولا تقتصر عملية عرض الكتب ونقدها على الأدب وحده ، وإنما تشمل جميع أنواع المعارف التى يتناولها المؤلفون فى كتبهم ، ولكن مع احترام التخصص ، بمعنى أن يعطى الخبز لخبازه ، فلا ينقد عالم الذرة كتابا فى الأدب إلا إذا كان هو نفسه من المشتغلين بالأدب ، ولكل صحيفة عدد من نقاد الكتب الخارجيين - الذين لا يعملون داخل مكاتبها - ترتبط بهم ، وتوزع عليهم ما يصلها من كتب دور النشر حسب اختصاصاتهم ، وتحرص دور النشر نفسها من ناحية أخرى على إهداء الصحف نسخا من مطبوعاتها الجديدة قبل ظهورها فى الأسواق بوقت كاف للقراءة والعرض أو النقد ، وهكذا تمضى عملية النقد فى الصحف بما يشبه الانضباط ، ولكن هذا الانضباط ليست معناه نقد أو عرض كل ما يصل إلى الصحف من كتب ، فهناك حدود ضمنية متفق عليها إزاء الكتب ، وخلاصتها أنه ليس كل ما تخرجه المطابع صالحًا للعرض أو النقد ، وإذا صلح فى هذه الصحيفة فقد لا يصلح فى الأخرى ، فضلاً عن أنه ليس كل ما ينشر ينقد ، ولا الناقد مثل المعلق الرياضى على كرة القدم الذى تضطره وظيفته إلى وصف كل حركة فى المباراة ، حتى لو خرجت الكرة عن الملعب ، فناقد الكتب أو عارضها شخص تحكمه عوامل كثيرة أهمها ذوقه وثقافته ، وما قد تقبله الصحيفة كهدايا من دار النشر قد لا يقبل الناقد

عرضه أو نقده ، وعلى الصحيفة أنِ تبحث عن سواه إذا أصرَّت على الحديث عن الكتاب ، والنقد فى النهاية عملية انتقائية فى أساسها ، ولا مجال فيها للمجاملات أو الأهواء .

أما الصحف الرئيسية فى مصر فليس فيها مثل هذا الاهتمام بحدوده السابقة ، بالرغم من ضآلة عددها بالقياس إلى عدد الصحف الرئيسية فى بريطانيا ، وليس فيها أيضًا مساحات ثابتة أو منتظمة لنقد الكتب أو عرضها . ولكن فيها أركانًا وزوايا للأدب بوجه عام ، وليست هذه الأركان والزوايا منتظمة أو ثابتة ، فقد تظهر أسبوعا وتختفى أسبوعا آخر ، ولا سيما إذا كان البديل إعلانا ، بل إن هذه الأركان والزوايا لا تتابع عشرات الكتب التى تصدر أسبوعيا ولا تذكر شيئا منها إلا على سبيل الأخبار ، أو المجاملة لكاتب مرموق ، أو التشجيع لكاتب مغمور ، ولا يوجد فى دور النشر المصرية تقليد إهداء الكتب للصحف لأن الصحف نفسها لا يوجد بها نقاد خارجيون مرتبطون بها إلا فى أحوال نادرة ، ويبقى على المؤلف ، إذا أراد ذكرا لكتابة ، أن يدور به على الصحف بنفسه ، وأن يدور من جهة أخرى على النقاد وأساتذة الجامعات ، لعل أحدا منهم يتحمس للكتابة عن كتابه ذات يوم .

قد يكون للديموقراطية دخل فى رعاية الصحف للنقد وعرض

الكتب ، بمعنى أنه إذا اتسع نطاق الديموقراطية ازداد ترحيب الصحف بنقد الكتب وعرضها ، والعكس صحيح . وربما يؤكد ذلك أن الصحف المصرية فى الثلاثينات والأربعينات كانت قريبة من الصحف الإنجليزية فى تخصيصها مساحات ثابتة ومنتظمة للأدب والنقد بوجه عام ، بل كانت صحيفة مثل « الأهرام » تنشر قصائد الشعر على صفحتها الأولى فى ذلك الوقت . وكانت صحيفة « السياسة » اليومية والأسبوعية أشبه بصحيفة « الصنداى تايمز » اليوم فى احتفائها بالنقد وعرض الكتب ، وكانت المقالات النقدية التى جمعها طه حسين مثلا فى كتابه « حديث الأربعاء » أو العقاد فى كتابه « ساعات بين الكتب » جزءا من حصيلة ما نشر فى صحف الثلاثينات . وكان رؤساء تحرير الصحف الرئيسية نفسها فى ذلك الوقت إما أدباء أو متأدبين ، أو على الأقل يوكلون صفحات الأدب والنقد لأهل الأدب والنقد . وكان لهذا كله أثر معروف فى ازدهار حركة الأدب العربى بوجه عام .

وظلت هذه حالة الصحافة المصرية حتى أواخر الستينيات ، ثم تغير الوضع فى السبعينيات حتى وصلنا إلى الحال المحزنة التى تعامل بها الصحف النقد ، وهى حال أقل ما يقال عنها أنها جعلت من النقد « كِمالة عدد » كما نقول فى العامية ، أى مجرد « تكملة »

للصفحات أو الزوايا الأدبية ، ونحن نعترف أن للأدب لا يزدهر بأى حال إذا كان نقده مجرد تكملة أو زينة .

هل يرجع ذلك إلى تغير العصر واختفاء أسماء النقاد من طراز طه حسين والعقاد ومندور ؟

الجواب : لا ، لأن طه حسين والعقاد ومندور وغيرهم لم يكونوا خالدين أو باقين إلى الأبد ، وخالقهم قادر على خلق غيرهم ، وطفل اليوم فى الأدب قد يكون عقادا آخر غدًا ، إذا وفرنا له البيئة الصالحة ، وهى الصحافة ، فلا أسواق الأدب ولا صالوناته عادت بيئة صالحة منذ ظهور الصحافة ، أما تغير العصر فهذا شىء طبيعى ، وليس تغيره يعنى إيقاف الحياة أو إسكات الأدباء عن التعبير ، وإذا كان طه حسين وزملاؤه قد عاشوا فى عصر ديمقوقراطى نسبيا فليست الموهبة الأدبية وقفا على الديموقراطية ، ولا النقد يشترط وجود الديموقراطية ، وإنما وجود النقد وقف على وجود القنوات الموصلة له إلى جمهوره ، وبهذه المناسبة أذكر أن الدكتور مندور قطع بعثته فى فرنسا ، وعاد إلى مصر بسبب الحرب سنة ١٩٣٩ ، وكان من المفروض أن يكمل رسالته للدكتوراه بجامعة القاهرة ، وأن يمضى فى التدريس كزملائه ، ولكن وجود الصحف الأدبية مثل « الرسالة » و« الثقافة » شجعه على الكتابة ونقد الكتب والأدباء فور عودته ،

وقبل أن ينهى رسالة الدكتوراه ، وهذه هى فائدة الصحف للنقد ، أى توفيرها للبيئة أو المناخ أو القناة ، سمها ما شئت ، مع توافر الموهبة النقدية بالطبع .

هل يرجع ذلك إذن إلى انصراف الناس عن الأدب والنقد والقراءة ؟

الجواب : لا أيضا ، لأن عشرات من الكتب ما زالت تصدر كل أسبوع فى مصر بالرغم من ارتفاع أسعارها ، وإذا كان القراء أكثر إقبالا اليوم على قراءة الكتب الدينية والسياسية فليست هذه الكتب معفاة من النقد ، والنقد كفيل بتقييمها وإقامة الحوار بين أفكارها وبين قرائها أنفسهم .

هل يرجع ذلك – مرة ثالثة – إلى استيلاء وسائل الاتصال العصرية الأخرى مثل التليفزيون والفيديو على جمهور قراء الأدب والنقد ؟

الجواب : نعم إلى حد ما ، ولكن الناس فى بلد كبريطانيا ما زالوا يقرءون بالرغم من تقدم التليفزيون والفيديو عندهم ، وما زالوا يقسمون وقتهم بعناية على الكتاب وسواه من أدوات الاتصال . ولكن مشكلتنا نحن أننا عرفنا هذه الأدوات ، ولا سيما التليفزيون والفيديو ، قبل أن تستقر فى أنفسنا عادة القراءة التى استقرت عند غيرنا منذ زمن طويل ، ومع ذلك ما زالت الصحافة

فى بلادنا تلعب دورًا كبيرًا ومهما فى التربية الاجتماعية ، ومنها ترسيخ عادة القراءة وغيرها ، ولو أن صحافتنا حاولت ، كما تفعل الصحافة عند غيرنا ، أن توسع جمهورها فى ظل المنافسة الخطيرة مع التليفزيون أو الفيديو ، لنجحت فى ذلك بالطبع كما نجح غيرنا ، والسبيل إلى ذلك النجاح ليس فى مجاراة التليفزيون والفيديو فى الإلحاح على مفهوم التسلية ، وإنما رفع مستوى الخدمة الصحفية من جهة ، والجدية فى تناول مشاكل الجمهور من جهة أخرى ، ومن هذه المشاكل مشكلة الغذاء العقلى أو الروحى أو الوجدانى ، لأنه ليس بالعين وحدها ، ولا بالأذن وحدها ، ولا بهما معا يحيا الإنسان .

لعله من المعروف أن شهرة أدبائنا المحدثين التى جاءت عن طريق النقد والنقاد كانت وما زالت أعمق وأجدى من شهرة الأدباء الذين خرجوا من معاطف وسائل الاتصال الحديثة مثل السينما والتليفزيون ، وأبرز مثل على صحة ما نقول هو ما حدث لتوفيق الحكيم ، ونجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، والطيب صالح . فهؤلاء الأربعة بوجه خاص خرجوا إلى الجماهير من دائرة النقد والنقاد . فتوفيق الحكيم ظل يكتب مسرحيات تمثل ويراها الناس دون أن تعترف به الحكومة الأدبية إذا صح التعبير ، وهى تتكون عادة من كبار الأدباء والنقاد ، وكان من الممكن

أن يستمر الحكيم طويلاً على هذا النحو لولا ما كتبه عنه طه حسين فى « الرسالة » عام ١٩٣٣ . ومن يومها تنبهت أقلام النقاد إليه ، ونجيب محفوظ تولاه نقاد جيله منذ البداية بالرعاية والتشجيع فى المجلات الأدبية ، فكان سلامة موسى أول من احتضنه فى مجلته « المجلة الجديدة » عام ١٩٣٠ ، وكان سيد قطب وأنور المعداوى على رأس نقاد جيله الذين لم يكفوا عن الإشادة بموهبته فى مجلة « الرسالة » بصفة خاصة خلال الأربعينات ، ويوسف إدريس احتضنه إبراهيم ناجى فى البداية وشجعه على النشر بمجلة « القصة » التى كان يدير تحريرها عام ١٩٤٩ ، ثم تنبه إليه النقاد خلال الخمسينات فصنعوا حول اسمه هالة كبيرة ، والطيب صالح نشر روايته الأولى « موسم الهجرة إلى الشمال » بمجلة « أصوات » التى كان يصدرها فى لندن المستشرق دنيس جونسون ديفز فى بدايات الستينات . ولكن أحدا لم يلتفت إليه ، حتى كتب عنه رجاء النقاش وعلى الراعى بعد سنوات فكان ذلك إيذانا بانطلاقه فى عالم الضوء .

ومن جهة أخرى كان الأدباء الذين يأتون من خارج دائرة النقد يحصلون على الشهرة العريضة أحيانًا ، ولكنهم يظلون كالطبول التى تدوى فى الخارج وتكون فارغة من الداخل ، ومن هؤلاء الكاتب القصصى محمد عبد الحليم عبد الله ، فقد

ظهر اسمه من خلال المسابقات التى كان ينظمها مجمع اللغة العربية ووزارة التربية والتعليم فى الأربعينات ، وفي هذه المسابقات فاز بجوائز عديدة ، ولكنه لم يفز باهتمام النقاد أو اعترافهم الكلى بموهبته ، وبدأت قصصه ورواياته تجد طريقها إلى السينما فى الخمسينات فازداد شهرة على شهرة ، ومع ذلك ظل النقاد حذرين فى تعاملهم مع كتاباته ، فلما بدأ بعض النقاد يكتبون عنه في الستينات ناقدين وناصحين كان هو نفسه أكبر وأشهر من أى منهم . فلم يستطع النقد علاج العيوب والسلبيات التى أبرزتها قصصه ، وظلّت قصصه - حتى وفاته - تسير فى طريقه مسدودة ، فلا هى استفادت من النقد ، ولا هى تطورت فى معالجة موضوعاتها ، وبعد أن كانت قصصه من أكثر الكتب رواجا عند ظهوره أصبحت اليوم مجرد ذكرى وتاريخ ، تمامًا مثل قصص معاصره أمين يوسف غراب الذى رفضه النقاد منذ البداية ، ولم تغنه السينما ولا التليفزيون شيئًا .

الأمثلة بعد ذلك أكثر من أن تحصى فى مختلف الأقطار العربية ، ولكن الذى يمكن إحصاؤه بسهولة هو أن الأديب محتاج للناقد أولاً وأخيرا ، وليس لوسائل الاتصال بالجماهير ، لأن هذه قضية تأتى فى الدرجة الثانية بعد قضية حاجة الأدب إلى النقد ، وليس معنى احتياج الأدب للنقد أن النقد فى غنى عن الأدب ، فكلاهما

لا غنى عنه للآخر . والعلاقة بين الناقد والأديب ليست كعلاقة القط والفأر ، وإنما هى علاقة تعاون مشترك حول هدف واحد ، هو التعبير بأفضل الوسائل الممكنة عن آمال البشر وآلامهم .

هل يمكن أن نتصور أدبًا ينمو ويتطور ذاتيًا بلا نقد ؟

الجواب : لا .

قد يوجد الأديب الموهوب الذى يستطيع أن يمارس النقد الذاتى ، وكثيرون يفعلون هذا حين يراجعون ما كتبوه ، فيحذفون ، أو يضيفون ، أو يعدلون . وكل هذه من أعمال النقد ، ولكنها ليست كل شىء . فالحذف أو الإضافة أو التعديل فى النص المكتوب مسألة ثانوية إذا قيست بعمل الناقد الكلى . وهذا العمل الكلى يختلف بالطبع من ناقد إلى ناقد باختلاف الذوق والثقافة والبصيرة والحساسية وغيرها من مؤهلات الناقد .

وإذا كان الأديب محتاجا إلى الناقد ، فالأخير يحتاج إلى منبر ، وهذا المنبر البديهى لم يعد الصالون ولا المقهى ولا قاعة الندوة أو المحاضرة ، وإنما أصبح مرهونًا بالصحافة منذ ظهورها ، سواء كانت صحافة عامة أو متخصصة ، وإذا كانت عندنا صحافة بالفعل فلماذا نفكر إذن فى بديل ؟ وإذا كانت هذه الصحافة تزعم أنها تخدم الجمهور بما فى ذلك جمهور الأدب فلماذا إذن لا ترعى النصف الآخر للأدب ، وهو النقد ؟ وإذا كان عندنا اليوم المئات

من التخصصات الجامعية العالية فلماذا لا نجندها لخدمة جمهور الأدب ؟ ولماذا لا تثبت أركان الأدب وزواياه ولا نقول صفحاته ، بحيث تضم إلى الأخبار شيئا من النقد الجاد ؟

كل ما يحتاج إليه الأمر هو أن يضع المسؤلون عن الصحافة مكانهم فى مكان قارئها . وهذا القارئ ، مهما بلغت به درجة التخلف أو الجرى وراء السهولة ، يريد سياسة ودينا ورياضة واقتصادًا وكلمات متقاطعة ، وأدبًا ونقدًا أيضا ، ولو كانت صحافتنا من النوع الذى يحرص على جمهوره وترقيته وتوسيعه لحرصت أيضا على ما تحرص عليه صحافة غيرنا من استفتاءات علمية موضوعية لمعرفة ما يريده القارئ واتجاهات ميوله ورغباته ، ولست أشك فى أن الأدب والنقد عندئذ سيأتيان قبل الكلمات المتقاطعة !

هل يمكن ، بعد هذا كله ، أن تفتح الصحافة العربية ، محلية ودولية ، أبوابها للنقد ، بثبات وانتظام ، حتى لا يصبح النقد ديناصورًا محكومًا عليه بالانقراض ؟

مجلة « المجلة » لندن : ١٥ سبتمبر ١٩٨٤

الترجمة بالسيف

بدأت حركة الترجمة عند العرب بداية متواضعة فى عصر الدولة الأموية ، ثم تطورت فى عصر الدولة العباسية ، وارتبطت فى كلتا الحالتين بمبادرات الخلفاء وتشجيعهم ، ويروى التاريخ العربى أن عهد خالد بن يزيد بن معاوية الأموى قد سجل أولى محاولات العرب لترجمة علوم اليونان ، وأن الخليفة المذكور أمر بإحضار جماعة من فلاسفة اليونان ، وكلفهم بنقل بعض المؤلفات فى لغتهم إلى العربية ، كما يروى التاريخ العربى أن عهد المنصور العباسى قد سجل بدوره تطويرا كبيرا لما تحقق فى عهد الأمويين ، فقد طلب الخليفة المنصور من إمبراطور الروم أن يبعث إليه بأشهر الكتب عنده لترجمتها إلى العربية ، ثم تكرر ذلك على يدى هارون الرشيد الذى أسس أكاديمية « بيت الحكمة » ليكون من مهامها ترجمة عيون الكتب فى المعارف والعلوم ، وجاء بعد الرشيد ابنه المأمون الذى جعل من بيت الحكمة مؤسسة علمية لنشر الثقافة فى عصره ، وخصص يوما فى الأسبوع يلتقى فيه علماء اللغة والمترجمون ، فيعرض هؤلاء على أولئك عملهم ، ويتناقشون فيما توصلوا إليه ، ويتخذون القرارات فيما يتعلق بمشكلات اللغة

والترجمة ، وهو عمل يشبه عمل مجامع اللغة الحديثة فيما يتعلق بوضع المصطلحات .

ومن المعروف أن حركة الترجمة هذه قد ازدهرت وبلغت ذروتها في عهد المأمون ، ثم بدأت في الانكماش شيئًا فشيئًا بعد ذلك ، حتى بلغنا العصر الحديث ، مع بداية القرن التاسع عشر ، ونحن نكاد لا نعرف شيئا عن ذلك الازدهار القديم ، فقد سبقت العصر الحديث قرون من الظلام الحقيقي الذى خيم على العقول والإبداع .

ومن المعروف أيضا أن العصر الحديث عندنا يبدأ بحملة بونابرت على مصر والشام التى لم تعمر أكثر من ثلاث سنوات ، ولكن هذه السنين الثلاث فتحت أعيننا مرة أخرى على العالم ، وبها بدأت تلك الصلة التى لم تنقطع بالحضارة الغربية ، وربما كان من أهم الثمار المبكرة لهذه الصلة أننا بدأنا فى وصل ما انقطع من ترجمة ، حتى إن المؤرخ المصرى أحمد عزت عبد الكريم وصف عصر محمد على من جهة النهضة العلمية بأنه عصر الترجمة والتعريب ، وهذا وصف دقيق فى الحقيقة ، لأن حركة الترجمة القديمة عند العباسيين ازدهرت مرة أخرى على ضفاف النيل ، وقدمت للثقافة والمكتبة العربية الكثير من عيون التراث الأوربى ، الذى خفى علينا طوال قرون الظلام السابقة . وكانت البعثات

التى أرسلها محمد على إلى أوربا ، وكذلك إنشاؤه مدرسة الألسن في القاهرة عاملاً فعالاً من عوامل ازدهار الترجمة فى عهده ، ثم فى عهد حفيده إسماعيل .

ربما يكون من الغريب أن محمد على لم يتعلم القراءة إلا بعد الخامسة والأربعين من عمره ، ومع ذلك كان يتوق إلى مطالعة ما يسمع عنه من مؤلفات أوربا وكتبها ، وكان هو نفسه حاكما مستبدًّا من طراز الخلفاء السابقين ، حكم مصر كما يحكم العمدة قرية صغيرة ، ومع ذلك كان طموحا إلى ترقية البلاد وتوصيلها إلى ما وصلت إليه الدول الأوربية التى احتك بها ، ولا سيما فرنسا وإنجلترا وإيطاليا ، وكان ، فوق هذا كله ، يدير شئون الحكم على نحو مركزى صارم ، لا يدع كبيرة أو صغيرة دون أن يكون له فيها القول الفصل ، بما فى ذلك الترجمة .

وقد روى جاك تاجر ، الذى كان أمينا لمكتبة القصر الملكى فى عهد فاروق ، الكثير من الروايات حول اهتمام محمد على بالترجمة وتشجيعه البالغ لها ، وأورد تاجر فى كتابه « حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر » الكثير أيضًا من الوثائق التاريخية حول هذا الاهتمام البالغ بالترجمة من قبل حاكم مستبد تعلم القراءة فى سن متأخرة .

من هذه الروايات والوثائق ما رواه مؤلف فرنسى ، وخلاصته

أن أحد ملوك أوربا أهدى كتابا فى علم الجغرافيا لمحمد على ، وكان الكتاب مجلدا تجليدا فاخرا فاستدعى الباشا (محمد على) كبير مترجميه وسأله : كم تحتاج من الوقت لترجمة هذا الكتاب ؟ فأجاب المترجم : ثلاثة أشهر تقريبا . وعند ذاك شهر محمد على سيفه ، وقسم به الكتاب إلى ثلاثة أقسام ، ووزعها على ثلاثة مترجمين ، حتى تتم الترجمة فى شهر واحد ، وكان محمد على إذا اطلع على كتاب وأعجبه أمر فى الحال بترجمته وطبعه وتوزيعه على الأعيان ومكاتب الحكومة ، وكان على عكس ذلك يحول دون نشر الكتاب إذا لم ينل استحسانه .

ومن الوثائق التى أوردها جاك تاجر فى كتابه نص رسالة بعث بها محمد على إلى سلحدار إبراهيم باشا وكان يقيم فى لندن ، وفى هذه الرسالة الطريفة التى كتبت بأسلوب تقريرى مباشر قال محمد على :

« بلغنا أنه يوجد كتاب مطبوع باللغة الإنجليزية يبين مصروفات كل سفينة حكومية أنشأتها الدولة الإنجليزية ، وكذلك توجد كتب مطبوعة مؤلفة على طراز سهل يشتاق صغار الأطفال إلى قراءتها ، فعلى ذلك قد اقتضت إرادتنا جَلْبَ هذا الكتاب المطبوع ليحصل الاطلاع على مقدار المبالغ المصروفة لإنشاء السفن ، ومُشْتَرى الكتب أيضا وإرسالها إلى طرفنا . فيلزم شراؤها بمعرفتكم وترجمتها إلى اللغة التركية ، ثم إرسالها مع الأصول المطبوعة » .

كذلك أورد جاك تاجر نص أمر أصدره محمد على لكلوت بك المشرف الفرنسى على تعليم أعضاء البعثات المصرية ، ويقضى الأمر بإلزام الطلبة الذين أرسلوا إلى أوربا لدراسة الطب بترجمة الكتب التى يدرسونها إلى العربية أولا بأول مع إرسال الترجمة إلى مقر الوالى بالقاهرة .

غير أن الأمر المؤكد الذى يمكن أن نستخلصه من هذه الروايات والوثائق أن محمد على كان يقف بنفسه وراء حركة الترجمة التى ازدهرت فى عهده ، تماما مثلما وقف خالد بن يزيد والرشيد والمأمون من قبل . وفى مثل هذه المركزية الشديدة التى طبعت الحكم العربى قديما وحديثا يكون وقوف الحاكم بنفسه وراء ازدهار الترجمة ، أو غيرها ، أمرا إيجابيًّا ، مهما اختلفنا حول تقدير الحاكم لما يجب وما لا يجب فى ترجمة الكتب ، وفى مثل هذه المركزية الشديدة أيضا التى عاش عليها حكم محمد على تمت ترجمة المئات من الكتب والمؤلفات اللازمة لترقية وعى المواطن ، وتيسير شئون الحكم ، وخدمة المحكومين ، أما ترجمة الكتب والمؤلفات الأدبية فقد ترك أمرها للمبادرات الفردية كما حدث مع رفاعة الطهطاوى وتلاميذه بمدرسة الألسن ، ومع ذلك لم تشكل هذه الكتب والمؤلفات الأدبية إلا نسبة محدودة جدًّا بالقياس إلى

كتب العلوم والصناعات والزراعة وبعض العلوم الاجتماعية مثل القانون والجغرافيا والتاريخ .

وهكذا سجل عهد محمد على فى مصر بداية ازدهار حركة الترجمة فى العصر الحديث ، مثلما سجل عهد المأمون بداية ازدهار الترجمة فى العصور القديمة ، وإذا تميز عهد محمد على فى الترجمة بشىء ، فإنما يتميز بأنه فتح الباب أمام المبادرات الفردية فى ترجمة آداب الأمم الأخرى ، وهو أمر أغفلته حركة الترجمة القديمة زمن الأمويين والعباسيين ، التى لم تحاول أن تنقل ما عند الإغريق أو الرومان من ملاحم ومسرحيات وأشعار وقصص .

ومن الطبيعى أن تكون الترجمة فى أية لغة تلبية لاحتياجت اجتماعية فى الأساس ، وقد كان الاحتياج الاجتماعى ، فى حركة الترجمة القديمة والحديثة معا ، منصبا على العلوم والمعارف النظرية وما نسميه اليوم بالتكنولوجيا . أما ترجمة الأدب فقد كانت تمثل احتياجا ثانويًا ، ولكن هذا الاحتياج الثانوى نفسه لم يلبث أن تقدم ، حتى أصبح فى الدرجة الثانية بعد الاحتياج إلى ترجمة العلوم والمهارات والنظريات . وإذا كنا نلاحظ حتى اليوم أن المبادرات الفردية ما زالت تغلب على ترجمة الآداب عندنا فهذا أمر لا نتميز به وحدنا ، وهو يكاد أن يكون قانونًا عامًّا يمكن أن نستشفه من دراستنا لحركة الترجمة عند غيرنا من الأمم

والشعوب ، ولا سيما فى العالم الغربى ، أو ما يسمى « العالم الأول » .

وإذا كان محمد على فى مصر قد شهر سيفه ، وقسم به الكتاب إلى ثلاثة أقسام ، عهد بكل قسم منها إلى مترجم واحد ، بهدف سرعة الإنجاز ، فنحن فى الحقيقة ما زلنا بحاجة إلى هذا السيف حتى نستطيع اللحاق بما تخرجه مطابع الأمم المتقدمة من ثمار العلوم والمعارف كل يوم ، وإذا أوقعتنا سرعة الإنجاز فى مشكلات ، مثل هبوط مستوى الترجمة ، فليس علينا إلا أن نشهر سيفًا آخر للمراجعة والعناية بدقة النقل ، لأن الترجمة الهابطة تلحق بالثقافة القومية ضررًا كبيرا .

لقد ترجم الكثير من عيون التراث العالمى منذ عهد محمد على إلى اليوم ، ومع ذلك ما زال هناك الكثير أيضا مما لم يترجم ، أو مما أسقطته حركة الترجمة عبر العصور . وأقرب مثل على ذلك أن ترجمة « حكايات كنتربرى » للشاعر الإنجليزى جيفرى تشرسر ، وملحمة « الفردوس المفقود » للشاعر الإنجليزى أيضا جون ميلتون لم تظهرا فى العربية إلا مؤخرا فى مصر ، بل إن كثيرا من مسرحيات شكسبير لم تترجم بعد ، على الرغم من الاهتمام العربى الواسع بالمسرح .

إن بعض الدول المتقدمة ، مثل الولايات المتحدة وبريطانيا ،

تصل نسبة الكتب المترجمة فيها إلى أكثر من عشرة بالمائة سنويا من حجم ما تخرجه المطابع ودور النشر ، وإذا كنا نحتاج فى لغتنا إلى أكثر من هذه النسبة فلا أقل من أن نتساوى فيها ، ولكن ما زال أمر السيف قائما، وما زلنا فى حاجة إلى سيف محمد على .

جريدة « الأهرام » : ١٢ فبراير ١٩٨٥

هل انتهى عصر المجلات الأدبية القومية ؟

الأدب ، مثل النبات ، يحتاج إلى تربة صالحة حتى يورق وينمو ويزدهر ، وهذه التربة تتكون من عناصر متعددة تتفاعل وتتلاحم ، ومن تفاعلها وتلاحمها ينضج الأدب ويتطور . ولا شك أن الصحافة من أهم عناصر التربة الأدبية فى هذا العصر ، فدورها مع الأدب أشبه بدور الأصيص أو (المشتل) مع النبات والزهور . وليس معنى هذا أن الأدب لم يعرف هذا الدور قبل ظهور الصحافة التى لا يزيد عمرها على أربعة قرون ، فالدور موجود ومؤكد ومطلوب منذ ظهور الأدب نفسه ، ولكن كانت تؤديه قبل الصحافة عناصر أخرى لم تعد معروفة ولا منتشرة ، مثل أسواق الأدب عند العرب ، وصالوناته عند الأوربيين ، وندواته عند الجميع ، فكل هذه العناصر وغيرها تخلت — شيئا فشيئا — عن دورها للصحافة منذ انتشار الطباعة ، ومع استقرار الصحافة وانتشارها كوسيلة للاتصال بالناس أو الجماهير لم يعد للأسواق ولا للصالونات أو الندوات الأدبية دور فعال أو مؤثر فى الأدب ، ولم تعد من أهم عناصر التربة الأدبية فى هذا العصر الذى انتشرت فيه القراءة ، والرغبة فى المعرفة وتبادلها على المستوى الفردى .

كل هذه أمور معروفة وملموسة تقريبا ، ولكن غير المعروف أو الملموس أن الصحافة نفسها بدأت فى التخصص بعد فترة قصيرة من ظهورها ، وأن من ثمار هذا التخصص خرجت الصحافة الأدبية ، سواء كانت على شكل جريدة أو مجلة ، وأن المجلات الأدبية التى تطورت كثيرا خلال القرنين الماضيين ، بدأت فى القيام بدور السوق والصالون والندوة منذ ظهورها فى فرنسا . خلال القرن الثامن عشر ، ولم نعرف نحن هذا النوع من المجلات إلا بعد قرن من الزمان أو أكثر ، ومع ذلك لعبت المجلات الأدبية العربية خلال هذا القرن – بصفة خاصة – دورا كبيرا فى احتضان الأدب وتطوره وازدهاره ، ولا سيما فيما نسميه بالمشرق العربى الذى يبدأ بمصر ويتجه شرقا حتى حدود إيران ، وقد بلغ عدد المجلات الأدبية فى مصر وحدها ، فى الفترة من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢ وحدها نحو ١٨ مجلة ، وهو رقم كبير بلا شك إذا قيس بعدد سكان مصر وقتها (أقل من ٢٠ مليونا) ، ونسبة الأمية فيها (أكثر من ٧٠٪) ، ولكن سوق هذه المجلات لم تكن تعتمد على مصر وحدها فى الحقيقة ، وإنما كانت من الاتساع بحيث شملت المشرق العربى كله وبعض أجزاء المغرب العربى ، ولم يكن هذا الرقم الكبير نفسه (١٨ مجلة) متجانسا فى صفة المجلات وتوجهاتها ، فقد كانت هذه المجلات تنقسم – مثل نظيراتها فى أوربا وأمريكا – إلى نوعين : مجلات أدبية عامة ،

ومجلات أدبية متخصصة ، وبلغ عدد النوع الأول ٨ مجلات والنوع الآخر ١٠ مجلات ، وكانت مجلات هذا النوع الأخير متخصصة فى القصة باستثناء واحدة متخصصة فى الشعر ، وكانت مجلات النوعين معا سجلا للأدب العربى فى تلك الفترة ، لا فى مصر وحدها ، ولكن فى جميع الأقطار العربية أيضًا ، بل إن كثيرا من أعداد مجلتى « الرسالة » و« الثقافة » تكشف أحيانا عن أغلبية فى كتابها لأدباء الأقطار العربية الأخرى غير مصر ، وتكشف من جهة أخرى عن توجه قومى بارز .

ومن هذه المجلات الثمانى عشرة تقف مجلة « الرسالة » وحدها فى القمة . وهى الوحيدة التى عاشت عمرا أطول من زميلاتها (١٩٣٣ - ١٩٥٣) وتفوقت عليها جميعا فى التوجه القومى ، أى عدم الاقتصار على الجانب المحلى للأدب فى مصر ، وكانت أعدادها تصل إلى كثير من أقطار الوطن الكبير ، من الخليج إلى المحيط ، وتوزع أرقاما قياسية ، بالنسبة لذلك العصر ، بلغت فى بعض الأحيان أكثر من ٣٠ ألف نسخة ، وهو رقم لم تكن تحلم به أى مجلة غير أدبية وقتها ، فما بالنا بالمجلة الأدبية التى تعد بطبيعتها محدودة التوزيع ، وكان الأديب الذى ينشر فى « الرسالة » يعد النشر شهادة ميلاده الأدبية .

ربما لم يكن محرر المجلة أحمد حسن الزيات مبالغا حين قال عنها

إنها « أصبحت فصلاً من فصول الأدب العربى الحديث ، بل هى ديوان العرب المشترك » ولم يكن مبالغًا أيضا حين قال عنها فى موضع آخر إنها « استطاعت فى مدى عشرين سنة أن تنشئ جيلا من الكتاب والشعراء لهم أثرهم القوى ، وأن تنشئ مدرسة فى الأدب لها طابعها الخاص ، وأن تعرِّف أدباء العرب بعضهم لبعض ، على انقطاع الأسباب وتباعد الديار ، وأن تجمع القلوب والشعوب على فكرة واحدة وغاية معلومة ، وأن تكون سفيرًا روحيا لمصر فى جميع البلاد العربية والإسلامية » .

ولم يكن من الغريب أن يحتفى الأدباء بمجلة « الرسالة » خارج مصر أكثر من احتفاء أدباء مصر أنفسهم بها ، وأذكر على سبيل المثال أن الأديبة السورية وداد سكاكينى كانت من كتابها ، هى وزوجها الراحل الدكتور زكى المحاسنى . وفى زيارة لهما إلى القاهرة فى نهاية الخمسينات روت لى أن أدباء سوريا كانوا يحسبون أيام الأسبوع فيقولون : السبت . الأحد . الرسالة . الثلاثاء ، الخ ، لأن موعدهم مع « الرسالة » كان يوم الاثنين من كل أسبوع .

ولا شك أن الجانب الأكبر فى نجاح أى مجلة أدبية يتوقف على شخصية محررها ومدى تفرغه لها والتزامه بخطتها ، وكان الزيات من هذه الناحية رجلاً يضرب به المثل . فحين أصدر المجلة

فى ١٥ يناير ١٩٣٣ ترك التدريس وتفرغ لها ، وكان يعقد فى دارها ندوة أسبوعية يوم صدورها ، يحضرها لفيف من كتابها وقرائها ، ويحرص على كل صغيرة فيها ، حتى الأخطاء المطبعية كان يعتذر عن وقوعها ، وينشر تصويبها فى العدد التالى . وكانت الأخطاء المطبعية نادرة فى المجلة على أى حال ، إذا قيست بما نراه اليوم من سيول الأخطاء فى كثير من المجلات . وربما كان من أهم جوانب شخصية الزيات كرئيس للتحرير أنه تمتع بتلك الحاسة الخاصة التى لابد من توافرها فى رئيس التحرير إزاء عصره وأحداثه وأساليبه ورجاله ، وهى الحاسة التى تمكنه من الحكم الذكى الموضوعى على المادة المقدمة له ، بغض النظر عن رأيه الشخصى فى الموضوع أو الكاتب ، وكذلك تمكنه من الاهتداء إلى المواهب الجديدة وتبنيها ، كما تمكنه من معرفة نبض العصر ، وقد مكنته هذه الحاسة الخاصة بالفعل من احتضان بعض الشبان الموهوبين فى أوائل سنى المجلة مثل على محمود طه ، وفخرى أبو السعود ، وسهير القلماوى ، وإسماعيل أدهم ، وسيد قطب ، ثم فى أواسط حياتها مثل محمود حسن إسماعيل ، ثم فى أواخر حياتها مثل أنور المعداوى ، كما مكنته من أن يقترح على توفيق الحكيم تدوين ذكرياته المنسية عن اشتغاله بالنيابة والقضاء حتى كتب « يوميات نائب فى الأرياف » التى نشرها له الزيات فى مجلته الأخرى « الرواية » التى لم تعمر طويلاً بسبب اشتعال الحرب الثانية ، وأخيرا مكنته

هذه الحاسة من الاستجابة لروح العصر ، والكتابة شبه الدائمة عن الفقر والإصلاح والوحدة العربية ، واحتمال عنف بعض كتاب المجلة ومعاركهم الحادة إيمانا منه بحرية الرأى .

لقد جعل الزيات باب « البريد الأدبى » فى المجلة أقرب إلى ركن الخطباء فى حدائق هايد بارك اللندنية ، فقد فتح صفحاته للقراء كى يتناقشوا ، أو يناقشوا الكتاب ، بحرية دائما وجرأة أحيانا ، ومن هذا الباب وحده تفجرت معارك أدبية ساخنة شغلت كبار كتاب المجلة وصغارهم ، وعلى صفحاته ظهرت مواهب شابة سرعان ما أصبحت من كتاب المجلة بعد ذلك ، وكان الزيات يدرك أن عمل رئيس التحرير ليس قراءة المواد وكتابة الافتتاحية فحسب ، وإنما المساهمة أيضا فى التحرير بأى صورة أخرى إذا لزم الأمر ، فكثيرًا ما كان الزيات يعرض الكتب أو يعلق على المقالات أو بريد القراء . وكثيرًا ما كان يترجم القصص لمجلة « الرواية » ، ويؤلف لها القصص أيضا .

بهذا كله ، وغيره ، مما يضيق المجال عن ذكره ، كانت « الرسالة » فى عصرها مجلة العرب الأدبية الأولى بغير منازع ، ولم يمنع وجودها بالطبع وجود مجلات أدبية أخرى أقل انتشارا وأكثر محلية فى مصر أو فى غيرها ، وحين توقفت « الرسالة »

بعد صدور عددها رقم ١٠٢٥ فى ٢٣ فبراير ١٩٥٣ كانت قد صدرت فى بيروت مجلة أدبية جديدة وقتها هى « الآداب » التى أسسها الدكتور سهيل إدريس . وقد استطاعت « الآداب » منذ ظهورها فى يناير ١٩٥٣ أن تحتل مكان « الرسالة » بعد توقفها ، وأصبحت بدورها مجلة العرب الأدبية الأولى ، حتى تعثرها ، ثم توقفها أخيرا بسبب محنة لبنان ، وقد نجحت « الآداب » فيما نجحت فيه « الرسالة » فأصبحت سجلا للأدب العربى المعاصر وفصلاً مهما من فصوله ، ومن النادر أن تجد اليوم أديبا عربيًّا مرموقا لم ينشر فى « الآداب » . وليس من المبالغة أن نطبق على « الآداب » ما سبق أن قاله الزيات عن « الرسالة » .

ولكن أين هى المجلة الأدبية العربية القومية اليوم ؟

لقد أصبحت كل دولة عربية تصدر مجلة أدبية أو أكثر ، ربما باستثناء موريتانيا والصومال اللتين لم نسمع عنها صدور مجلات أدبية بهما ، ولكن ليس بين هذه المجلات جميعًا مجلة واحدة يمكن أن نسميها قومية ، على الرغم من أن بعضها يحرص على النشر لأدباء من خارج القطر الذى يصدرها ، بل لقد أصبح عندنا اليوم عدد كبير من المجلات الثقافية الفاخرة الضخمة ، ولكنها ليست مجلات أدبية ، ولا يشغل الأدب فيها إلا مكان الزهرة من

البستان ، وحتى إذا شغلها فهو أدب من النوع الذى يسلّى ف
الغالب ولا يوقظ نائما أو يحرك ساكنا ، وما هكذا المجلات الأدبية
هل معنى هذا أن عصر المجلات الأدبية القومية قد انتهى
صحيح أن الآداب المحلية العربية فى كثير من الأقطار ق
قويت واشتد ساعدها فى الفترة الأخيرة ، وصحيح أيضا أن
هذه الآداب لها خصائص تختلف من قطر إلى قطر آخر ، وأن
أدباء الأقطار العربية فى دول الخليج مثلا قد ازداد عددهم
زيادة كبيرة فى السنين الأخيرة ، كل هذا صحيح ، ولكن
الأصح أن الآداب العربية مهما تعددت وتميز كل منها عن
الآخر ، ومهما ازداد رجالها وصعبت مهمة درسها مجتمعة
فإنها فى النهاية تكتب بلغة واحدة ، وتعبر عن أمة عربية
واحدة ، مهما تعددت دولها وطوابعها المحلية ، ومعنى هذا أن
المجلة الأدبية القومية أكثر ضرورة اليوم من أى وقت مضى :
لا من أجل التعبير عن أدب الأمة الواحدة ذات اللغة الواحدة
وحسب ، ولا من أجل تبادل الخبرة والتجربة والتعارف بين
أدباء الأمة الواحدة وحسب ، وإنما من أجل المحافظة على وحدة
تراث هذه الأمة أيضا .

وإذا كانت المجلة الأدبية – بطبيعتها – فى كل بلاد العالم عملاً
لا يدر على ناشره ربحا كبيرا ، سواء كان الناشر هو الدولة أو الفرد ،

فليس معنى هذا أنها عمل تجارى خاسر إلا إذا كانت تصدر عن طريق الدولة ، فالتجارب علمتنا أن ما يصدر عن طريق الدول يكون مطبوعا عادة بطابع الشكليات والرسميات وانعدام الدافع إلى التطوير ، أو تحقيق الرسالة الحقيقية ، وعلمتنا أيضا من خلال تجربة « الرسالة » و« الآداب » بصفة خاصة أن المجلة الأدبية القومية الناجحة يستحسن أن يكون ناشرها من الأفراد لا من الدول ، وهذا ما نجده فى دول أوربا الغربية وأمريكا حيث تقوم دور النشر الكبيرة عادة بإصدار المجلات الأدبية ، لأن المجلة الأدبية مكملة لعمل دار النشر من حيث التعرف على السوق الحقيقية للأدب واكتشاف الكتاب الموهوبين الجدد والترويج من ناحية أخرى لبضاعة الدار من الكتب الأدبية ، وهذا ما فعلته دار المعارف بمصر على سبيل المثال حين أصدرت مجلة « الكتاب » فى الفترة من ١٩٤٥ إلى ١٩٥٣ ، أى قبل تأميمها وتحويلها إلى ملكية الدولة .

هل يمكن أن نسمع بعد هذا كله عن ناشر يتحمس لما سبق أن تحمس له الزيات وسهيل إدريس ؟

إن عصر المجلات الأدبية القومية لم ينته ، ولن ينتهى ، مادام هناك قوم وما دام للقوم أدب . ولكن الذى انتهى – فيما يبدو –

هو الحماسة للأدب والغيرة عليه ، والتضحية من أجله فى عصر الجرى وراء المال الذى نعيش فيه .

مجلة ، المجلة ، لندن : ٢٢ ديسمبر ١٩٨٤

خيال الأنثى

لماذا تكتب المرأة ؟ هل تختلف كتاباتها عن كتابات الرجل ؟ ماذا قال فرويد عن النساء ؟ لماذا تعبر المرأة الحديثة عن نفسها بغضب ؟ هل الغضب ميزة أم عيب فى أدب المرأة ؟ كيف عبرت المرأة فى أوروبا وأمريكا عن نفسها خلال القرون الثلاثة الأخيرة ؟ هذه الأسئلة وغيرها تطرحها مؤلفة هذا الكتاب الطريف : خيال الأنثى . ولكنها لا تدعها بغير إجابة .

ومؤلفة الكتاب ، باتريشيا مايرسباك ، أستاذة جامعية متخصصة فى الأدب الإنجليزى بكلية ولسلى الأمريكية للبنات ، شغلت نفسها فى السنوات الأخيرة بموضوع الأدب الذى تكتبه المرأة أو ما نسميه عندنا باسم « الأدب النسائى » ، وقامت بتدريس مادة بهذا الاسم لطالبات مرحلة البكالوريوس فى تلك الكلية العريقة التى لا يدخلها الرجال . ومن الطبيعى أن تكون تطبيقاتها فى الدراسة مستمدة من إنتاج أدبيات اللغة الإنجليزية فى إنجلترا وأمريكا . وهى تستخدم فى هذه التطبيقات مناهج النقد وعلم النفس ، وتهتم بما تطرحه الطالبات أثناء الدروس من أسئلة ومناقشات حول الموضوع .

ومن حصيلة هذا كله خرج الكتاب فى ٣٢٦ صفحة وثمانية فصول مع التركيز على النثر الذى كتبته المرأة الإنجليزية والأمريكية خلال القرون الثلاثة الأخيرة ، ولا سيما فى القصة والرواية والسيرة الذاتية . أما عنوان الكتاب الذى قد يبدو مستفزا للرجال فهو ينطبق على موضوعه ، لأن الأدب ابن الخيال . ولكن يبدو أن مصطلح « الخيال » نفسه غير دقيق كما تقول المؤلفة فهو يعنى تلك القوة التى تخترق حجاب المعانى الظاهرية للواقع ، ويعنى أيضا القوة ، أو الملكة ، التى تصنع بدائل لهذا الواقع ، وهذان المعنيان مطلوبان عند التصدى لما تكتبه المرأة من أدب ، لأن الخيال فى النهاية بوتقة مهمتها صهر المادة التى يريد الأديب – رجلاً أو امرأة – أن يحولها إلى أدب ، أو هو – بمعنى آخر – أشبه بالماعون الذى تطبخ فيه عناصر مختلفة بهدف تحويلها إلى وجبة شهية .

وجهة نظر المرأة :

تعتقد مؤلفة الكتاب أن المرأة تكتب الأدب من خلال وعيها بذاتها ، وأن هذا الوعى الذاتى عند المرأة هو الذى دفعها على مدار القرون الماضية إلى التعبير عن نفسها فى قالب أدبى .

وتلاحظ أن عدد الأديبات فى ازدياد مستمر . فالنساء اللواتى يكتبن الآن فى أوروبا وأمريكا تضاعف عددهن فى ربع القرن الأخير للمرة الثالثة خلال هذا القرن . ولكن الشىء اللافت للنظر

فى كتاباتهن أن هذه الكتابات لها شكل وطعم مختلفان عما يكتبه الرجال ، مما يؤكد وجود اختلاف حيوى لا شك فيه بين أدب الرجل وأدب امرأة . وأبلغ مظاهر هذا الاختلاف أن الرجال مصابون بالحساسية من ناحية المرأة ، وميالون إلى سجنها فى « كليشيهات » أو قوالب ثابتة لا تنطبق عليها فى الغالب . ولكن حين تكتب المرأة قصة أو رواية فهى تعالج الموضوعات والمشكلات ذاتها التى يعالجها الرجل مثل : العلاقة بين الجنسين والتفاعل بين الفرد والمجتمع . ومع ذلك ، هناك ما يمكن أن يسمى « وجهة نظر المرأة » وهذه مسألة مختلفة من وجهة نظر الرجل ، وربما تكون غامضة حتى الآن ، ولكن المؤكد أنها محسوسة ، يستطيع دارس الأدب أن يستشفها عبر القرون .

من أين جاءت « وجهة نظر المرأة » هذه ؟ تجيب المؤلفة بأنها جاءت كتعبير عن وضع المرأة التاريخى فى أوروبا وأمريكا . فقد عاشت المرأة طوال التاريخ الأوروبى على الأقل فى حالة خضوع للرجل ، لأن الرجل نفسه كان — وما زال إلى حد ما — صاحب السلطان واليد العليا فى المجتمع . وكلما اشتد الخضوع الاجتماعى للمرأة الأوروبية ازدادت رغبتها فى التعبير عن وضعها . ولهذا لم تظهر كتابات الأوروبيات — والأمريكيات — إلا من خلال خضوعهن الاجتماعى . وحين ظهرت هذه الكتابات كانت تنضح

بآثار ذلك الخضوع وتعبر عنه بطريقة لا يستطيع الرجل الأوروبى أن يعبر عنها ، لسبب بسيط هو أنه لم يكن خاضعا ، ولا يعرف الشوق إلا من كابده كما قال الشاعر العربى . ومع ذلك لم تنضج كتابات المرأة فى التعبير عن وضعها إلا فى هذا القرن ، وكأن كتابات القرون الماضية كانت أشبه بافتتاحات السيمفونية . أما السيمفونية نفسها ، بتعدد أصواتها ونغماتها ، فقد شهدها هذا القرن ، وعزفتها فرقة من الأدبيات الجريئات مثل فرجينيا وولف وبياتريس وب ودوريس لسينج فى إنجلترا وليليان هيلمان وجرترود ستاين وماري ماكارثى وسيلفيا بلاث فى أمريكا .

وهذه السيمفونية النسائية كانت ردًّا على سيمفونيات الأدباء الرجال الذين تولوا العزف ضد المرأة طوال العصور الأوروبية . وكان هؤلاء قد شجعوا فريقا من المفكرين على معاداة المرأة والنظر إليها كجنس من الدرجة الثانية . ومن هؤلاء وأولئك خرجت كليشيهات وتعميمات وأساطير غربية عن المرأة . فقال بعضهم أن النساء يعشقن المرايا لأنهن ميالات بالطبيعة إلى رؤية أنفسهن باستمرار . وقال البعض الآخر – مثل عالم النفس فرويد – إن النساء نرجسيات (معجبات بأنفسهن) وسلبيات ومازوكيات (ميالات إلى تعذيب أنفسهن) ، ولكن كتابات الأديبات السابق ذكرهن لم تكشف عن صحة هذه التعميمات والأساطير . بل إن

مؤلفة الكتاب تعتقد أن كتابات المرأة الأوروبية منذ البداية تشترك مع كتابات زميلتها المعاصرة فى إنجلترا وأمريكا فى خاصية واحدة معينة، هى الاهتمام المشترك بتجربة المرأة مع الرجل أوتجربتها مع المجتمع ككل، وأن تجربة المرأة واحدة على مدار العصور. والسبب فى ذلك أن الرجال أسسوا لأنفسهم ثقافة خاصة بهم، بعد أن عزلوا المرأة عن المساهمة فيها، فاضطرت المرأة إلى تأسيس ثقافة خاصة بها أيضا، وأصبح فى أوروبا وأمريكا معسكران: معسكر للرجال وآخر للنساء . وكاد كل منهم أن يستقل عن الآخر فى بعض العصور، مع أن الرجال والنساء ليسا نوعين منفصلين متناقضين من البشر. فما أكثر ما يربطهما ويوحد بين أهدافهما !

لم تصمت المرأة فى أوروبا وأمريكا ، على أى حال ، إزاء أصحاب النظريات المعادية لها من المعسكر الآخر . ففى هذا القرن بدأت المناوشات التى اعتادت عليها المرأة فى الماضى تتطور إلى فكر نظرى متكامل ، ولا سيما حول الأسئلة العويصة التى طرحها الرجال ، مع أنها ليست من اختصاصهم ، مثل : لماذا تكتب المرأة ؟ ما حدود خيالها ؟ هل عندها موهبة حقيقية ؟ هل تأخذ الكتابة بمأخذ الجد ؟

نظريات حريمية :

هذه الأسئلة وغيرها أجابت عنها أربع محاولات نظرية نسائية حديثة ، اثنتان فى أوروبا للروائية الإنجليزية فرجينيا وولف والأديبة

الفرنسية المتفلسفة سيمون دى بوفوار ، واثنتان أُخريان فى أُمريكا للباحثتين مارى إلدمان وكيت ميليت . وقد عرضت المؤلفة لهذه المحاولات الأربع ، وناقشت ما طرحته في أفكار . ولكنها تلاحظ أن التجربة الأدبية للمرأة لم تشغل الكاتبات الأربع بمقدار ما شغلهن وضع المرأة اجتماعيًّا واقتصاديًّا وسياسيًّا . ولذلك جاءت إجاباتهن عن الأسئلة السابقة غير وافية ولا شافية .

كانت فرجينيا وولف صاحبة أُول إجابة في إنجلترا العام ١٩٢٨ ، قد كتبت بعض المقالات والمحاضرات جمعتها ونشرتها فى العام التالى بعنوان طريف هو « الغرفة الخصوصية » ، كناية عن حرية المرأة المفتقدة فى عصرها . وفى هذا الكتاب الصغير ذكرت وولف أن أدب النساء لا يمكن عزله عن الحقائق الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المحيطة به وبصاحباته . فهذه الحقائق تفرض الكثير من القيود والإرهاب على المرأة ، وترسم لها إطارا محددا فى الحياة ، وتخلق داخلها ظروفًا نفسية معقدة لا تستطيع الفكاك منها بسهولة ، فتجد نفسها فى النهاية فى حالة إحباط لا تشجعها على الكتابة ، لأن الكتابة نفسها نوع من الحرية . فالمرأة إذن مظلومة . ونتيجة لهذا الظلم تميل إلى الغضب حين تكتب . وليس من الصواب فى رأيها أن يكتب الأديب بغضب كما فعلت الروائية شارلوت برونتى فى القرن الماضى . وواجب الأديب – كما فعل شكسبير – أن يسمو على انفعالاته الشخصية ليحلق فى

حلم الروح ، وهذا دليل عظمته . فالغضب ضعف وعيب سيطرا على المرأة وكتاباتها طوال قرون .

ولكن مؤلفة الكتاب لا ترى فى الغضب ضعفًا ولا عيبًا ، وإنما تراه دافعًا ومحفزا للطاقة والإبداع . وترى أن شكسبير واحد ، وأن وجوده وتساميه على غضبه وانفعالاته لا يشكلان أى قاعدة . وربما لم يكن فى حياته ما يستحق الغضب ، ولكن الحقيقة أن كثيرات من الأديبات كتبن من واقع غضبهن وتحت تأثيره ، ولا نستطيع – كما تقول – الزعم بأنهن كن سيكتبن بشكل أفضل إذا تسامين . بل إن فرجينيا وولف نفسها تكتب كتابة رائعة من واقع غضبها الشخصى وبدافع منه .

ترى فرجينيا وولف فى كتابها السابق أيضا أن الأدب العظيم أدب ذكر لا أنثى ، وأن الحياة صعبة على الجنسين وكثيرة المطالب ، ولكن الثقة فى النفس دليل النجاح . وتضيف : « لقد قامت النساء طوال القرون الماضية بدور المرايا للرجال ، المرايا التى ينعكس عليها السحر والقوة اللذيذة كما تنعكس صورة الرجل فى ضعف حجمها » . ولكن إذا كان دور النساء هو القيام بعملية « التضخيم » لذات الرجل فطبيعتهن هى إدراك مظاهر المفارقة الكامنة فى هذا الدور . وهنا يكون واجبهن أن يدركن مظاهر هذه المفارقة قبل أن يدركن مظاهر الظلم الواقع عليهن من الرجل .

وبعد حوالى ٢٠ سنة على هذه الإجابة جاءت إجابة أخرى من

فرنسا على يدى سيمون دى بوفوار فى كتاب ضخم بعنوان « الجنس الآخر » . وفيه أفاضت فى تحليل وضع المرأة الأوروبية وظروفها التعسة عبر تاريخها الطويل . وقالت إن الرجل لن يفكر فى تأليف كتاب عن وضع الذكر ، لأن الرجل لا يفكر فى تقديم نفسه كفرد من جنس معين ، فهو رجل وكفى ! والذكورة هى النمط والقالب ، والإنسانية هى الذكر والرجل ! أما الأنثى فهى تمثل جنسا آخر لا « الجنس الآخر » ، وبين الاثنين فرق كبير .

وإذا كانت وولف قد اعتمدت على حساسيتها في تأليف كتابها فقد اعتمدت دى بوفوار على عقلها ، وهو عقل خصب تدرب على أساليب الرجال في المنطق والحجج . ومع أن الكاتبتين تدافعان عن المرأة فدفاع الأخيرة أقل وضوحا ، ولكن إجاباتها للأسئلة الكثيرة التى تواجهها كامرأة كاتبة أعمق وأكثر تفصيلا .

وتعتقد سيمون دى بوفوار أن الصدفة وحدها هى التى رسمت مصير بنات جنسها منذ قرون عديدة ، وأن المرأة تجيد الكتابة حين تكتب عن نفسها ، ولكنها نادرا ما أبدعت أبطالا ذكورًا يقنعون القارئ . كما تعتقد أن المرأة الكاتبة قادرة على تصوير حياتها الداخلية بكفاءة كبيرة ، وكذلك الحال مع تجاربها واهتمامها بالجوهر المخبوء للأشياء ، والتفاصيل التى لا ينجح فى التقاطها إلا ذوو الحساسية العالية من الرجال . ومع ذلك لم تصنع هذه

المرأة « خرافة » عن الرجل كما صنع هو عنها . وما زالت أهميتها الأدبية ككاتبة تقوم أساسا على تصوير الواقع تصويرا مباشرا ؛ وهو أمر يجعل أدب المرأة محدودا فى الوقت نفسه .

وهكذا تتشابه أفكار فرجينيا وولف وسيمون دى بوفوار . فالمرأة عندهما يجب أن تتسامى على أنوثتها ووضعها المظلوم حتى تصبح أديبة أو فنانة عظيمة ، كما يجب أن تبعد الغضب عن طريقها ، مع أن سيمون دى بوفوار نفسها تكتب بغضب كما تقول المؤلفة . وأبلغ مظاهر غضبها تظهر حين تترافع عن المرأة على طريقة المحامين الرجال . ومشكلتها هى نفسها أنها لا تدرك حقيقة أنها امرأة أيضا وليست عقلاً فحسب !

تأتى بعد ذلك الباحثة الأمريكية مارى إلمان فى كتابها التفكير فى المرأة » الذى صدر العام ١٩٦٨ . وهى تدافع بدورها عن المرأة ، ولكنها تراها مراوغة كالزئبق ، وترى عاطفتها فى حركة دائبة بلا استقرار . والزئبق كما نعرف يستخدم كمسند أو خلفية لزجاج المرايا ، وهذا هو مفتاح نظرة إلمان لبنات جنسها . فهى تسخر من الرجال ، ولكنها حين تتحدث عن المرأة تستعين – على عكس دى بوفوار – بكمية كبيرة من الأوهام والأخيلة . بل إنها تقارن النساء بالزنوج فى بلادها ، وترى أن قضيتهما مشتركة . تقول : « إن سلبية الأنثى شديدة الصلة بالاستهتار عند الزنوج .. والنساء والزنوج

يرتبطون بكليشيهات عدم المسؤولية والعجز على التوالى » . كما ترى أن كتابات الرجال قد ارتبطت دائما بعنصر القوة والسلطة فى حين ارتبطت كتابات النساء وبالالتزام إزاء الحساسية التى تشكل أقوى خصائصهن ، لأنهن كن دائما مبعدات عن المجرى الرئيسى فى المجتمع ، وبسبب ذلك الإبعاد تنضح كتاباتهن بالإحساس بالغربة أما نجاح الأنثى فى الكتابة والأدب فيرجع إلى رغبتها الكامنة فى « الهروب والحرية » ، الهروب من القيود التى فرضها الرجل عليها ، والللياذ بالحرية التى تحسها عند الكتابة .

التطبيقات الحديثة :

وأخيرًا تأتى الباحثة الأمريكية الأخرى .. كيت ميليت فى كتابها « سياسة الجنس » الذى ظهر بعد عامين (١٩٧٠) وكان فى الأصل رسالة دكتوراه نالتها الباحثة . وبالرغم من لغة الكتاب المعقدة وركاكة التعبير فيه كما تقول المؤلفة ، فضلاً عن استعارته الكثير من أفكار الغير ولا سيما دى بوفوار ، فهو يقوم على فكرة أن العلاقات بين النساء والرجال كانت دائمًا – وما زالت – مسألة سياسية ، وأن السياسة فى هذه العلاقات حافلة بمظاهر استغلال النفوذ والتلاعب بالمصالح ، وأن الضحية فى النهاية هى المرأة فى الغالب . فالمسألة عند ميليت ليست عاطفية إذن . والبراهين التى تقدمها على صحة افتراضها إما تاريخية مثل سيطرة الرجل على

المرأة ، وإما أدبية مثل كتابات الأدباء الرجال « العنصريين » المعادين للمرأة (د . هـ . لورنس وهنرى ميلر وجان جينيه ونورمان ميلر) وأما نفسية مثل التجربة الفعلية التى تعيشها الأنثى فى هذا العصر .

ليس من المستغرب أن تكون ميليت مثل سابقاتها . فهى تكتب بغضب عام من النوع الذى نواجهه اليوم فى أوروبا وأمريكا ، إنه غضب المرأة من سوء ظروفها . وإذا كانت فيرجينيا وولف قد عدت الغضب عيبا فى أدب المرأة ، فقد أخفته سيمون دى بوفوار وراء كميات المعلومات والحجج المنطقية التى حشدتها فى كتابها ، فى حين استخدمت مارى إلمان الغضب كنوع من الإعلان عن الذكاء وحضور البديهة . أما ميليت فغضبها له ما يبرره كما تقول المؤلفة ، وهى تستخدمه كسلاح بلاغى . وإذا كانت سيمون دى بوفوار قد وجدت فى الرجال أهم أسباب ظلم النساء بالرغم من إعجابها الشخصى بكتاباتهم ، فإن ميليت ترى أن المرأة والرجل مختلفان فى طبيعتهما ، وتدعو العنصر المهضوم الحق منهما إلى التمرد على الآخر . ولكنها فى النهاية لا تهتم كثيرا بالأدب ، وهذه هى مشكلة الباحثين حين يدرسون الوضع الاجتماعى للمرأة .

بطاقة تعارف :

وتعرض المؤلفة بعد ذلك – بالتحليل والتقييم – لعدد كبير من نماذج أدب المرأة فى إنجلترا وأمريكا مع التركيز على الروايات والقصص والسير الذاتية . ثم تعود إلى التساؤل :

ماذا تعنى الكتابة بالنسبة للمرأة ؟ هل هى وسيلة للحرية كما فى الحال عند بعض الأدبيات ؟ هل هى وسيلة – أيضا – للتنفيس عن المظالم ؟

إن قراءة كتابات النساء مثلها قراءة كتابات الرجال ، تكشف عن الشوق والتطلع إلى تحقيق السلطة والحب . ولكن النساء لا يضمن أن يعود عليهن الحب بحب ، ولا يستطعن فى النهاية أن يحمين أنفسهن من عناصر التدمير فى الشعور ، وهو أمر أكثر خطورة عليهن مما هو على الرجال ، لأنهن كثيرا ما لا يملكن عملاً آخر يؤدينه . وقد كانت المرأة فى الماضى تحقق السلطة من خلال الرجل . وكان الزواج عندها هو النموذج التقليدى للسلطة وميدانها . وكانت تمارس السلطة من خلال رعاية الآخرين والاتكال عليهم .

وقد اكتشفت المؤلفة أن روايات النساء فى القرنين الماضيين تقوم على افتراض أن الزواج يوفر للمرأة مخرجا لطاقاتها . وكانت هذه الروايات تثير أسئلة كثيرة حول قدر المرأة دون أن تتمكن صاحباتها من الإجابة عليها ، لأنهن لم يستطعن ذلك ولا كان الجواب تحت أمرهن . كما كانت هذه الروايات تتناول موضوعات أخرى مثل المسؤولية الذاتية التى تنبع فى المرأة من خلال اليأس عادة ، والزواج الفاشل الذى يتساوى مع الحظ العثر .

هذه هى أهم موضوعات روايات النساء فى القرنين الماضيين . أما فى هذا القرن فقد ظهرت موضوعات أخرى ، أهمها النشاط الأدبى والفنى للمرأة كتعويض عن إصابات الحياة والبشر ، وكذلك الخدمة العامة . ومع ذلك لم تقدم هذه الروايات بطلات واضحات المعالم جليلات القدر كبطلات القرنين الماضيين ، بل نجد الغضب فى روايات هذا القرن يولد الطاقة عند المراهقات ، ويشكل علاقة المرأة بالمجتمع . كما نجد الفشل إذا لحق بالمرأة سرت عدواه إلى المجتمع ، وأصبح فشل المجتمع فى فهم المرأة ، لا فشلها هى فى فهم المجتمع . بل نجد أن احتياجات المرأة تتساوى مع احتياجات الرجل برغم اختلاف توازنهما : كلاهما يحتاج للعمل والحب والاستقلال والاعتماد على الغير ، فضلاً عن حاجتهما للعزلة وإقامة العلاقات مع الغير .

ومن جهة أخرى ترى المؤلفة أن ألوانا من الغم والحزن والإحباط الاجتماعى تسرى فى الكثير من كتابات النساء ولا سيما فى هذا القرن ، أو الربع الثانى منه على وجه التخصيص . فالنساء كما يظهرن فى هذه الكتابات يردن الاهتمام والرعاية بصفتهن أفرادا لا نساء . وإذا كانت المرأة فى هذه الروايات الغربية تسيطر بشكل عام على مقاليد تجربتها فى الحياة ، عن طريق تخيلها وتشكيلها والكتابة عنها ، فإن النسخة الخيالية التى تقدمها لنفسها تظهرها سندا للبنية

الاجتماعية ، وحارسة للنوع البشرى ، ومالكة للحكمة الفلسفية .
وهذه النسخة نفسها أشبه ببطاقة التعارف ، تعرف الكاتبة على نفسها وقرائها ، وتقدم للجميع صورة للمرأة في واقعها وأحلامها على السواء .

هذا نفسه يعيدنا فى النهاية إلى ما قبل افتتاحية الكتاب . فقد جاءت على صدرها عبارة ذكية اختارتها المؤلفة كنوع من التمهيد الخاطف . والعبارة للفيلسوف الفرنسى بليز باسكال يقول فيها :

« نحن نصل إلى الحقيقة لا عن طريق العقل فحسب ، وإنما عن طريق القلب أيضا » .

وأعتقد أن هذه العبارة ستصح أيضا إذا وضعنا كلمة « المرأة » محل كلمة « الحقيقة » .

أليس كذلك .

مجلة « سيدتى » لندن : ٧ يناير ١٩٨٥ .

أدبنا محبوس فى سجن المستشرقين

يلاحظ المتتبع لحركة الأدب العربى المعاصر أن هناك اهتماما عالميا بثماره ، ولا سيما فى النثر . كما يلاحظ المتتبع أن أهم ثمار النثر التى تثير هذا الاهتمام العالمى هى الرواية والقصة القصيرة ، وكلاهما - كما نعرف - حديث النشأة فى أدبنا . فقد طورهما أدباؤنا من خلال الاحتكاك بنماذجهما الأوروبية بصفة خاصة .

ولم يعد المترجم من الرواية والقصة القصيرة المعاصرتين وقفا على لغة أوروبية بعينها ، وإن كان نصيب الأسد فى الترجمة ما زال من حظ الإنجليزية والفرنسية ، وكلاهما لغتان واسعتا الانتشار ، يزيد قراؤهما على أضعاف سكان العالم العربى ذاته .

هذه ظاهرة جديدة على أى حال ، تدعو إلى التأمل والدراسة . وحتى يزداد فهمنا لهذه الظاهرة يجب أن نوضح المقصود من مصطلح « الأدب العربى المعاصر » ، وهو مصطلح عرفى اتفق عليه مؤرخو الأدب العربى ودارسوه . وبناء عليه يكون الأدب المعاصر هو ما جاء بعد الحرب العالمية الثانية ، أى بعد عام ١٩٤٥ الذى انتهت فيه تلك الحرب ، حتى اليوم . أما ما قبل

ذلك فله عند المؤرخين والدارسين مصطلحان آخران : مصطلح « الأدب العربى القديم » الذى يعنى ما جاء من عصر الجاهلية حتى نهاية القرن الثامن عشر تقريبا ، أو حتى حملة نابليون بونابرت على مصر والشام عام ١٧٩٨ . ومصطلح « الأدب العربى الحديث » الذى يعنى ما جاء بعد حملة بونابرت تلك حتى نهاية الحرب الثانية .

ومع ذلك فهذه المصطلحات الثلاثة قصد بها التيسير على الباحثين والمتعاملين مع الأدب . وربما كان أحدهما ، وهو « الأدب العربى الحديث » أكثرها تعميما وافتقارا إلى الدقة . فالحداثة فى أدبنا لم تبدأ بحملة بونابرت . وإذا كانت هذه الحملة الفاشلة عسكريًّا وسياسيًّا (١٧٩٨ – ١٨٠١) قد نجحت فى إيقاظ الوعى الوطنى ، وإحداث تطورات سياسية واجتماعية تالية . فلم يظهر أثر ذلك فى حينه إلا فى مصر . وإذا كان هذا الأثر محدودًا بمصر فكيف نعممه على البلاد العربية الأخرى فى المشرق والمغرب معًا ؟ وإذا كان هذا الأثر محدودًا بمصر أيضًا فلم يكن له أى صدى فورى فى الأدب فى مصر ذاتها . ولكن هذه قضية أخرى لا مجال لمناقشتها هنا الآن . فما نريد أن نركز عليه هو هذا الاهتمام العالمى المتزايد بأدبنا المعاصر الذى اتخذ سبيل الدراسة الأكاديمية الموسعة فى الجامعات الأوروبية والأمريكية من ناحية ، وسبيل الترجمة

إلى الإنكليزية والفرنسية من ناحية أخرى ، فضلاً عن الاهتمام المماثل فى جامعات شرق أوروبا والصين واليابان والترجمة إلى لغات هذه البلاد . ومع ذلك سوف نركز هنا على الحديث عن الترجمة إلى الإنكليزية والفرنسية لوفرة المادة عنها . وسوف نتتبع قصة ترجمة أدبنا منذ بدايتها فى القرن الثامن عشر .

بدأت الترجمة إلى الفرنسية والإنكليزية بالأدب العربى القديم ، وهذا شىء طبيعى . ولكن الشىء غير الطبيعى أن تبدأ ترجمة هذا الأدب القديم من القاع ، أو من المستوى المستهجن عند القوامين على الأدب ، وهذا ما حدث . فقد كانت « ألف ليلة وليلة » المستهجنة عند شيوخ الأدب قديما هى فاتحة هذه الترجمة . فابتداء من سنة ١٧٠٤ بدأ أنطوان جالان ، سفير فرنسا لدى الدولة العثمانية وقتها ، بنشر « الليالى » فى باريس فى مجلدات من ترجمته ، ولم تكن النسخة العربية نفسها قد طبعت حتى ذلك الوقت ، بل إنها حين طبعت لأول مرة سنة ١٨١٤ تم ذلك فى كلكتا بالهند ، وليس فى أى بلد عربى ، ربما لأن البلاد العربية لم تكن قد عرفت المطابع بعد !

ومضى على ترجمة « ألف ليلة وليلة » الفرنسية هذه أكثر من قرن قبل أن يترجمها إلى الإنكليزية المستشرق إدوارد لين ، الذى

نشر ترجمته سنة ١٨٤١ ، وبعدها توالت الترجمات لا فى الفرنسية والانكليزية وحدهما ، وإنما فى الألمانية والإيطالية والروسية وغيرها .

ومع أن المترجمين الفرنسيين والإنكليز ترجموا بعد ذلك بعض المقامات والأشعار العربية القديمة ، مما كان يعد عند شيوخ الأدب من المستوى الراقى ، فقد ظل ما ترجموه من الأدب العربى القديم محدودا جدًّا فى الكم والكيف والتأثير إذا قيس بترجماتهم لألف ليلة وليلة . ومع أن هذه الليالى المترجمة ذابت بعد ذلك فى أدب اللغتين السابقتين ، وتمددت فى آثار الأدباء فقد ظلت عمدة المنقول من الأدب العربى القديم ، وأصبحت سفيرة أدبنا القديم لدى الفرنسية والإنكليزية ، إن لم يكن لدى لغات أخرى عديدة ، بالرغم من أن أصحابها القدماء أنفسهم عدوها مواطنا من الدرجة الثالثة فى دولة الأدب ، وحرموها على أولادهم وشبابهم حتى يومنا هذا ، ما لم تكن مهذبة محجبة ، ولو كان بيدهم الأمر لحرموا ترجمتها !

غير أن هذه الترجمات لألف ليلة وليلة وغيرها من آثار أدبنا القديم تمت وسط مناخ لافت للنظر ، فقد ساد أوروبا فى ذلك الوقت جو من الاهتمام البالغ — على مستوى الحكام ورجل الشارع — بأرض اللبن والعسل وسحر الشرق ، فقبل ترجمة جالان الفرنسية ، وترجمة لين الإنكليزية ، كان هذا الجو ينذر بالتحرك نحو الشرق ، فلما ظهرت ترجمات ألف ليلة وليلة شدت جرس

الإنذار ، وألهبت العواطف ، وغذت الأحلام والأطماع ، وكانت جامعات السوربون وأوكسفورد وكيمبريدج قد أسست قبل ذلك « كراسيا » للغة العربية وآدابها ، وفتحت أبواب الاستشراق أمام طلابها ، فلما ظهرت ترجمات ألف ليلة وليلة ازداد إقبال الرحالة والمغامرين على بلاد العرب ، وتزايد الطمع الأوروبى فى أرض العرب ، لا بسبب ألف ليلة وليلة بالطبع ، وإنما بسبب التطورات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التى شهدتها القارة الأوروبية وقتها ، وعلى رأسها ثورات القرن الثامن عشر الاجتماعية والصناعية ، وبعد ظهور ترجمات ألف ليلة وليلة اشتدت الرغبة الأوروبية فى الاستيلاء على إمبراطورية « الرجل المريض » الذى كان يسيطر من الآستانة (اسطنبول حاليا) على بلاد العرب ، وكأن الاهتمام بالأدب العربى القديم ولياليه كان مقدمة للتحرك العسكرى نحو العرب بعد ذلك !

ولكن هذه كلها أسباب غير مباشرة لترجمة الليالى والمقامات والأشعار العربية ، فماذا كان السبب المباشر ؟

لن يتعذر الجواب أو يميل إلى الظن والتخمين . فالمترجمون الأوائل لهذه الأعمال قدموا الإجابة بأنفسهم ، وتتلخص فى : المبادرة الفردية ، فلا جالان ، ولا لين ، ولا غيرهما ، فعلوا ما فعلوه بتكليف من أحد ، ولم تقم جامعة ولا مؤسسة رسمية برصد

اعتمادات مالية لمثل هذه الترجمات ، وإنما تمت الترجمة من واقع الإعجاب الشخصى عند المترجمين . فقد استهوتهم النصوص ، وفرضت نفسها عليهم . فجالان ، مثلا ، عاش فى الشام نحو عامين ، وكان قد تعلم العربية فى فرنسا ، وطور معرفته بها أثناء عمله كسفير فى الآستانة ، وحين وقع على نسخة من « ألف ليلة وليلة » فى الآستانة مترجمة إلى التركية – التى كان يجيدها أيضا – استهوته الليالى على الفور ، ودعته إلى ترجمتها ، ولما بدأ فى نشر ترجمته الفرنسية من مخطوطة تركية وأخرى عربية ، تصادف بعدها أن عرف راهبا من حلب . وكان عند ذلك الراهب مخطوطة أخرى نادرة ترجع إلى القرن الرابع عشر ، فأخذها منه جالان – لا ندرى كيف – ووسع ترجمته بحيث تستوعب ما استجد عليه ، ثم أهدى المخطوطة ذاتها إلى المكتبة الوطنية فى باريس ، وما زالت موجودة ، حتى اليوم ، فيما أرجو !

ما الذى استهوى جالان ولين فى ألف ليلة وليلة ؟

الجواب باختصار هو : الطرافة والغرابة المكملتان لما سمى فى أوروبا وقتها باسم « سحر الشرق » أو « روح الشرق » ، مع أن الشرق نفسه لم يكن به شىء من جو ألف ليلة وليلة ، فعند ترجمتها إلى الفرنسية أو العربية كان الشرق مغلوبًا على أمره ، مسكونًا بمظالم العثمانيين ، ولكن هذه الطرافة وتلك الغرابة فى

« ألف ليلة وليلة » كانتا تتمشيان مع الحاجة الأوروبية – وقتها – إلى المغامرة ، واستكشاف الجديد فى الأرض أو فى البشر .
ومع ذلك فمن اللافت للنظر أن هذا الجو الطريف الغريب الذى شد المترجمين والقراء إلى ألف ليلة وليلة صنع – مع الزمن – شيئين متناقضين : أولهما أنه جعل تلك الليالى مرادفا للعرب ، أى أنه اختصر ثقافة العرب فى أذهان الناس إلى ألف ليلة وليلة . وثانيهما أنه وضع للمترجمين الأوروبيين قاعدة لم يتخلوا عنها تماما حتى اليوم فى ترجمة الأدب ، وهى أن الجدير بالترجمة معناه الطريف والغريب معًا !

وقد ظلت هذه القاعدة ، الطريفة والغريبة أيضًا ، تحكم المترجمين فى تعاملهم مع أدب المرحلة التالية ، أى ما نسميه بالأدب الحديث الذى درج مؤرخونا وباحثونا على بدايته بالنصف الثانى من القرن الماضى ، أو بهذا القرن على الأقل ، ومصطلح « الأدب الحديث » – كما ذكرنا من قبل – تعميمى وغير دقيق ، وفضفاض أيضا . وهو يشمل « الأدب المعاصر » ولكننا نفضل التمييز بينهما هنا لأسباب تتعلق بتطور الاهتمام الأوروبى بأدبنا .

لابد من الالتفات إلى بعض المتغيرات المهمة فى هذا الاهتمام الأوروبى بأدبنا الحديث :

١ – بدأ أدبنا الحديث تحت ظل السيطرة الأوروبية على بلادنا

فى مشرقها ومغربها معا ، فى حين كان أدبنا القديم نتاج أمة طموحة ومستقلة سيطرت على المشرق والمغرب ، وعبرت البحر المتوسط لتسيطر على أجزاء من أوروبا أيضًا فى إيطاليا وإسبانيا . وكان معنى هذه البداية أن قضية الوجود الأوروبى فى بلادنا لم يكن من السهل تفاديها فى مضمون الأدب الحديث من الناحية النظرية على الأقل ، ونقول « النظرية » لأن سلطات الوجود الأوروبى فى بلادنا لم تكن متحرزة العقلية ، ولا متسامحة كشعوبها ، ولم يكن من السهل أن تفلت نماذج كثيرة فى الأدب الحديث من قبضة الأوروبية وأعوانها ، وقد خلق هذا مع مرور الزمن عقدتين غريبتين : الأولى عند السلطات المستعمرة تبريرا لوجودها ، وهى عقدة الثقافة المتفوقة ، بمعنى أن ما تبدعه شعوب المستعمرات ليست له قيمة كبيرة ، والأخرى عندنا نحن تعزية لموقفنا المغلوب ، وهى عقدة الثقافة المهزومة أو ما نسميه « عقدة الخواجة » بمعنى أن ما يبدعه الغزاة الأوروبيون هو المثل الأعلى .

٢- ترتب على هذه العقدة الأخيرة ، وعلى استمرار الاحتكاك بالثقافة الأوروبية الغازية ، أن أدبنا الحديث اتخذ الأدب الأوروبى ، قديمه وحديثه ، مثلاً أعلى ، ولا سيما فى الأنواع الأدبية ذات التجربة غير الناضجة أو المنعدمة فى أدبنا ، مثل الرواية والمسرحية والقصة القصيرة ، وبدلا من تطوير تلك التجربة القديمة غير

الناضجة فى الرواية والقصة ، كما فعلت أوروبا نفسها ، لجأنا إلى أوروبا رأسا ، وأشبعنا عجزنا ترجمة ثم اقتباسا ثم تأليفا ، ومع أن أوروبا أخذت تجربتنا القديمة غير الناضجة هذه ، كما حدث فى ألف ليلة وليلة ، ثم طورتها فى مجال الرواية والقصة القصيرة ، فلم يحدث هذا عندنا إلا بشكل محدود جدًّا ، حين كتب محمد المويلحى « حديث عيسى بن هشام » مستفيدا من تجربتنا القصصية القديمة ، غير الناضجة ، فى المقامات . ومع ذلك لم تستمر تجربة المويلحى أو تتطور .

٣ ـ نتيجة للوجود الأوروبى فى بلادنا واجهت اللغة العربية عمليات تعذيب رهيبة ، ولا سيما فى المغرب العربى . ومع ذلك تحمل الأدباء هذا التعذيب بشجاعة ، وإن كان قد أفرخ فى بلد مثل الجزائر ، والمغرب إلى حد ما ، نوعًا من التهجين الأدبى إذا صح التعبير ، حين كتب البعض بالفرنسية شعرًا وقصصًا وروايات ومسرحيات ، أو حين حرم البعض الآخر من عربيته فراح يرطن بالفرنسية أو الإنكليزية .

وفى ظل هذه المتغيرات الثلاثة خرج أدبنا الحديث حتى نهاية الحرب الثانية على الأقل ، أو قل حتى منتصف الخمسينات ، حين هبت علينا ريح الحرية ، وبدأت بلادنا تستمتع بالاستقلال ، بلدا وراء بلد .

ماذا كان الموقف الأوروبى إذن من أدبنا الحديث هذا ؟

خلال فترة إنتاجنا للأدب الحديث ، ولنقل من ١٨٧٠ إلى ١٩٥٠ ، أى حوالى ٨٠ سنة ، ازداد عدد الأقسام العربية بالجامعات الأوروبية والأميركية ، وازداد مع هذه الأقسام عدد المعلمين الذين سموا أنفسهم – وسميناهم نحن أيضا – باسم المستشرقين ، كما ازداد عدد طلاب الدراسات العربية . ومع هذا كله لم يخرج من أكام هذه الزيادة الكبيرة إلا المزيد من الاهتمام بالأدب القديم ، لا الأدب الحديث . فقد شرع هؤلاء وأولئك ، منذ بداية السيطرة الأوروبية على بلادنا ، فى مسح أدبنا القديم ودراسته ، وتحقيق الكثير من مخطوطاته التى يملكونها هم فى مكتباتهم ، ووضع تاريخ منهجى لمراحل تطور الأدب القديم ، وكذلك تطبيق المناهج الحديثة التى ظهرت فى أوروبا على دراسة الأدب العربى بوجه عام . وهذا كله عمل كنا نفتقده ، ومهمة لابد أن نشكرهم عليها بالرغم ، مما قد نعيبه عليهم من تعسف فى الأحكام والنتائج ، التى يعود معظمها إلى اختلاف البيئة والثقافة .

أما فى مجال الترجمة فلم يحظ الأدب الحديث أيضا باهتمام كبير ، وكان هذا الاهتمام الكبير من حظ الأدب القديم ذاته ، فقد ترجم إلى الفرنسية والإنكليزية خلال تلك الفترة كثير من

الشعر العربى القديم ، مع إعجاب خاص من المستشرقين بالشعر الجاهلى بسبب ما فيه من بساطة وسذاجة على حد تعبير المستشرق الإنكليزى ويلفرد بلنت ، وقد شارك بلنت زوجته فى ترجمة المعلقات الجاهلية السبع ، ولكن هذا الاهتمام بالشعر القديم لم ينتقل إلى أحد من المحدثين مثل شوقى والزهاوى والرصافى والشابى وغيرهم ، ومع ذلك نشأ نوع من الاهتمام بالنثر الحديث إلى حد ما ، فترجمت أعمال معينة قليلة كان على رأسها السير الذاتية ، ومنها سيرة طه حسين « الأيام » ، وسيرة أحمد أمين (حياتى) ، وسيرة سلامة موسى (تربية سلامة موسى) ، كما ترجمت بعض الروايات والمجموعات القصصية ، ومنها : أديب ، دعاء الكروان ، شجرة البؤس ، لطه حسين ، عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم ، قرية ظالمة لمحمد كامل حسين ، مع أغلبية بارزة للأدباء المصريين ، ومع ذلك لم يترجم شىء للمازنى ، ومحمد حسين هيكل ، والعقاد ، وأحمد حسن الزيات ، وغيرهم .

ومع أن المبادرات الفردية كانت وراء ترجمة هذه الأعمال الحديثة وغيرها ، فقد اتفقت هذه المبادرات — دون تخطيط سابق واضح — على إبراز الجانب السوسيولوجى أو الاجتماعى من خلال اختيار الأعمال المترجمة ، فالكتب السابقة — على سبيل المثال — لا تحمل قيمة فنية كبيرة فى معظمها ، وإنما تحمل صورًا

للحياة العربية والتربية الاجتماعية ، فى مظاهرها الحديثة ، وكلها مظاهر متأثرة بالمعايير الأوروبية ، ومعبرة عما يسمى « صراع الثقافات » ، وهو موضوع أثير فى الدراسات الأوروبية الحديثة ، أدبية واجتماعية .

كان كثيرون من المستشرقين غير متحمسين للقصة العربية الحديثة ، طويلة أو قصيرة ، ومن هؤلاء الإنكليزى هـ . جب الذى لم يكن يعد فنون القصة العربية الحديثة جزءا من الأدب العالمى بحيث تستحق الترجمة ، وقد كتب مرة قائلاً إن ثمار هذه الفنون لها قيمة من الناحية الاجتماعية – كوثائق – أكثر من قيمتها الأدبية والفنية ، وكان جب يعبر فى هذه الآراء عن تيار سائد بين المستشرقين خلال النصف الأول من هذا القرن ، وهو تيار لا يخلو من الموضوعية فى الحقيقة ، لأن كثيرا مما أنتجناه فى الرواية والقصة القصيرة ، خلال تلك الفترة ، لم يكن ذا قيمة أدبية أو فنية كبيرة ، ومع ذلك فقد أنتج أدباؤنا فى تلك الفترة أعمالاً روائية وقصصية جيدة ، وإن كانت قليلة ، مثل بعض أعمال ميخائيل نعيمة ، ومحمود تيمور ، ويحيى حقى ، وتوفيق يوسف عواد ، وذو النون أيوب ، وغيرهم . ولكن هذا القليل لم يلمع على سطح ظلام الكثير المتوسط أو الضعيف .

ومعنى هذا أن ما ترجمته أوروبا من أدبنا الحديث ، فى الفرنسية والإنكليزية ، يعد قليلاً ، أو أقل من القليل . وقد خضع هذا القليل ذاته لعملية انتقاء دقيقة ، وتحكمت فيه عقدة التفوق الأوروبى التى أشرنا إليها ، وهى عقدة تضخمت فى عصر الإمبراطوريتين الفرنسية والبريطانية ، وحالت دون النظر إلى أبناء الإمبراطوريتين من العرب على المستوى الإنسانى ، ووضعت إبداعهم الأدبى الحديث فى إطار ضيق ، وحكمت عليه بالتخلف . وكان من الطبيعى أن تشجع هذه العقدة الأدباء العرب الذين يهجرون لغتهم ويكتبون بالفرنسية أو الإنكليزية ، فقد وجد هؤلاء ترحيبا بأعمالهم من دوائر النشر والإعلام الأوروبية على مدار النصف الأول من هذا القرن .

معنى هذا أيضا أن السياسة لعبت دورا كبيرا فى الاهتمام الأوروبى بأدبنا الحديث طوال مرحلة السيطرة الأوروبية ، ولكن الأهم من هذا أن أدباءنا لم يتوقفوا ، طوال تلك المرحلة ، عن تطوير ما أخذوه عن أوروبا من أشكال أدبية ، وتجويد محاولاتهم فى الرواية والقصة والمسرحية .

ولكن ، هل لعبت اللغة العربية دورا فى حجب الأعمال الحديثة المكتوبة بها عن الترجمة ، كما يعتقد بعض المستشرقين ؟

يعبر عن ذلك الروائى الإنكليزى المعروف جون فاولز فى تقديمه لترجمة رواية « ميرامار » لنجيب محفوظ ، فيقول :

« ثمة عقبة واضحة تتمثل فى اللغة العربية ذاتها ، فهى تفوق بشكل حاد بين الصيغ المنطوقة والصيغ الأدبية ، مما يجعلها عصية على الترجمة إلى لغة عملية ذات طبيعة شعبية خالصة مثل الإنكليزية » .

وليس التمييز بين الصيغ المنطوقة والصيغ المكتوبة أو الأدبية هو المشكلة فى الحقيقة لأنه موجود فى الإنكليزية ذاتها ، وإنما المشكلة التى تواجه مترجم أدبنا الحديث هى مشكلة المحسنات البديعية ، والترادف ، والأسلوب البيانى الخالى من الصور ، أو المسرف فى استخدام الصور ، وأبرز مثل على ذلك هو كتابات مصطفى لطفى المنفلوطى التى هزت مشاعر جيلين سابقين ، فليس من السهل ترجمة هذه الكتابات ، وكذلك الحال مع قصص طه حسين التى تفقد الكثير من أدواتها البيانية وحيلها الأسلوبية عند الترجمة ، ومع ذلك فلكل لغة على وجه الأرض خصائصها وصيغها الخاصة ، وليس من المقبول فى الترجمة أن تكون حرفية أو نسخة مطابقة للأصل ، والمشكلة عند المنفلوطى بالذات هى أنه يضحى بالمعنى فى سبيل الشكل ، ولو كان فى كتاباته معان عميقة أو لافتة للنظر لصارت ترجمتها متعة لقارئ أى لغة ، وقل مثل هذا عن كثيرين

من كتابنا القصصيين ، فى العشرينات والثلاثينيات ، ممن أفسدوا كتاباتهم بالإغراق فى الوصف والحيل البيانية اللفظية ، وقد خلا أدبنا المعاصر من هذه الأمراض على أى حال ، وأصبح التعبير الأدبى مساويا للمعنى ، بلا زخرفة أو رتوش .

عند هذا الحد يجب أن نلاحظ الصلة الوثيقة بين مصطلح « الأدب الحديث » وزميله « الأدب المعاصر » ، فالأخير امتداد للأول وجزء منه ، ولكننا نفصل بينهما على سبيل التيسير فى فهم المساحة الزمنية العريضة التى تمتد عبرهما ، ويجب أن نلاحظ أيضا زيادة كبيرة فى حجم المترجم من أدبنا المعاصر ، بعد ١٩٥٠ ، فى الفرنسية والإنكليزية ، وهذا سبب آخر يدعونا إلى الفصل بين المصطلحين والفترتين الزمنيتين ، فالإقبال على ترجمة الأدب العربى المعاصر فى أوروبا وأميركا فى السنوات الأخيرة لم يسبق له مثيل ، ولا يقل حجم المنشور سنويًّا من هذا الأدب فى الإنكليزية عن ٣٠ كتابا .

ولم يأت هذا الإقبال من فراغ ، ويحسن أن نضعه داخل إطار المتغيرات الجديدة بعد الحرب الثانية ، تماما مثلما فعلنا عند دراسة ترجمة أدبنا الحديث .

من الممكن إجمال هذه المتغيرات الجديدة التى تتحكم اليوم فى الاهتمام الأوروبى بأدبنا فيما يلى :

١ – نشأ الأدب المعاصر عندنا فى بيئة مختلفة عن بيئة الأدب الحديث الذى سبقه ، فقد تحررت الأراضى العربية من السيطرة الأوروبية ، وظهرت على الخريطة السياسية العربية دول ووحدات سياسية جديدة كانت من قبل مستعمرات أو محميات ، وبالرغم من التركة المثقلة التى خلفها الاستعمار الاستيطانى العسكرى فى العالم العربى ، وعلى رأسه إسرائيل ، فقد حاول العرب أن يزيدوا التحامهم بالعصر والحضارة العصرية ، ومع أن العالم العربى اجتاحته ، منذ ذلك الحين ، موجة من التغيير – العنيف أحيانا – فقد أتاحت كل هذه الظزوف موضوعات جديدة للأدب والأدباء ، ثم جاء تغير اقتصادى مهم ، بظهور النفط ، فأدى إلى صعود نجم العرب على الصعيد الدولى كقوة اقتصادية يحسب لها حساب .

٢ – حدث فى تلك الأثناء تطور آخر فى الاهتمام الأوروبى بالعرب ، وهو نزول قوة أخرى إلى ساحة العالم العربى ، ولا سيما بعد اكتشاف النفط ، وجاءت هذه القوة من وراء المحيط الأطلسى لتربط مصير الاستراتيجية العربية بها . وأصبح للولايات المتحدة – بهذا – ضلع كبير فى الاهتمام بالعرب . ثم توسع هذا الاهتمام الأوروبى والأميركى حتى أصبح اهتماما دوليًا متعدد الأبعاد بكل ما يتعلق بالعرب .

٣ – انعكس هذا كله على الاهتمام الثقافى والأدبى بالعرب ، فزادت أقسام اللغة العربية وآدابها بالجامعات الأوروبية – الشرقية والغربية – والأميركية ، وظهر مصطلح جديد فى دائرة هذا الاهتمام ، هو مصطلح « الاستعراب » وأصبح « المستعربون » يتخصصون فى كل ما يتعلق بالعرب وحدهم ، بعد أن كان « المستشرق » القديم يعرف ، أو يدرس ، لغات أخرى مع العربية مثل الفارسية والتركية ، وفى مقابل ذلك أدى ازدياد حجم التعامل الدولى مع العرب ، واحتلال التطورات المستمرة فى العالم العربى مكانة بارزة على خريطة الإعلام الدولى ، إلى نمو الاهتمام الجماهيرى الدولى بالعرب ، وزيادة الطلب على قراءة ما عندنا أو يدور عنا .

وربما يعنى هذا أن الأدب العربى المعاصر طفا على مياه الأحداث المتلاطمة فى العالم العربى . أو بمعنى آخر طفا على تدفق النفط ، ووصل إلى قراء الفرنسية والإنكليزية ، وغيرهما ، فى قوارب الاقتصاد والسياسة . وهذا صحيح إلى حد ما . ولكن الأصح منه أن هذا الأدب أصبح ناضجا إلى الدرجة التى يمكن أن تجتذب المتذوقين لثماره ، حتى فى القوالب والأشكال الفنية التى لم تكن معروفة فى الأدب العربى القديم مثل الرواية والقصة القصيرة والمسرحية .

هذه القوالب والأشكال الثلاثة – على وجه التحديد – لا يزيد عمرها فى أدبنا على قرن من الزمان ، ومع ذلك أثبت أدباؤنا المعاصرون فى ربع القرن الأخير أنهم لا يقلون جدارة عن الذين ابتكروها وطوروها فى أوروبا وأمريكا ، فكأن الذين يترجمون الروايات والقصص والمسرحيات المعاصرة لا يبيعون بضاعة بائرة أو مغشوشة !

وإذا كانت عوامل الترجمة وأسبابها تختلف من عصر إلى عصر ، ومن جيل إلى جيل ، فقد كان السائد فى ترجمة الأدب العربى حتى وقت قريب هو طراز « ألف ليلة وليلة » أى البحث عن عناصر الغرابة والطرافة ، ومع ذلك بدأ هذا البحث فى التغير مع غروب شمس الإمبراطوريتين الفرنسية والبريطانية ، والتقدم الهائل فى وسائل الاتصال والمواصلات ، والانفتاح الإنسانى على شعوب الأرض .

لم يعد القارئ فى أوروبا وأميركا عاجزا عن السفر إلى أى مكان ومعرفة الحقائق بنفسه ، ولم يعد يسترخي فى مقعده ليقرأ عن البساط السحرى وزخ سندباد . فقد غزا التلفزيون غرفة نومه ، وراح يمطره بالحقائق الأغرب من الخيال ، وبدأ هذا القارئ العام نفسه يدرك فى النهاية أن العرب بشر مثله ، وأنهم

يكتبون أدبا حقيقيًّا فيه من الطرافة والمتعة قدر ما فيه من الفن والخيال والمعنى .

ومع ذلك يجب ألا نسرف كثيرًا فى تقدير هذا التحول الذى أصاب القارئ الأوروبى والأميركى ، لأن وجدانه ما زال متأثرًا - إلى حد ما - بألف ليلة وليلة . ويجب علينا أيضًا ألا نسرف فى تقدير حجم هذا القارئ من حيث الكم ، فإذا كنا نسمع أن الروايات الرائجة فى أميركا مثلاً ، أو ما يسمى بالكتب ذات المبيعات العالية ، يبلغ توزيعها أحيانًا نصف مليون نسخة أو أكثر ، فهذا لا ينطبق حتى الآن على الكتب المترجمة بشكل عام ، والعربية منها بشكل خاص .

تشكل الكتب المترجمة فى بريطانيا وأميركا - على سبيل المثال - نحو ١٠٪ من مجموع الكتب المطبوعة سنويا . ولكن الكتب المترجمة عن العربية فى هذه النسبة لا تشكل إلا نسبة أخرى محدودة جدًّا ، والأهم من هذا وذاك أن الكتب العربية المترجمة فى فرنسا وبريطانيا لا تزيد طبعة الواحد منها على بضعة ألوف من النسخ ، وتتراوح الطبعة الأولى عادة بين ألفين وخمسة آلاف نسخة ، حتى فى الطبعات ذات الغلاف الورقى التى تعد شعبية إذا قيست بالطبعات المغلفة بغلاف سميك . ولكن لم يحدث إلا نادرا - أن أعيد طبع أى كتاب أدبى عربى مترجم إلى الفرنسية

أوالإنكليزية ، ومن هذه المرات النادرة إعادة طبع كتاب « الأيام » لطه حسين ، ورواية « موسم الهجرة إلى الشمال » للطيب صالح . وكان الجزء الأول من « الأيام » قد ترجم إلى الإنكليزية ونشر قبل ٣٠ سنة ، ثم أعيد طبعه قبل ٥ سنوات .

أين إذن يوجد جمهور الأدب العربى المترجم ؟

الجواب : باستثناء كتب جبران خليل جبران المترجمة إلى لغات عديدة ، فإن الجمهور المعاصر لأدبنا يوجد – أساسا – داخل المعاهد والجامعات التى تقوم بتدريس الأدب العربى فى أوروبا وأميركا . وقد تضاعف فى السنوات الأخيرة – بصفة خاصة – عدد الطلاب الذين يدرسون فى الجامعات الأميركية داخل أقسام دراسات الشرق الأوسط بها ، وهذه الأقسام ذاتها تضاعفت ابتداء من السبعينات ، وازداد إقبال الطلاب عليها ، إما لميل خاص ، وإما – وهذا هو الأغلب – لرغبة العمل بالشرق الأوسط عقب التخرج !

وهذا كله لا ينفى بالطبع حقيقة الإقبال ، المتزايد فى السنوات الأخيرة ، على ترجمة أعمال الأدب العربى المعاصر ونشرها فى أوروبا وأميركا ، ولكن ما زالت أغلبية الكتب المترجمة من هذا الأدب تدور فى فلك الطرافة والغرابة الذى يرجع إلى أيام ترجمة ألف ليلة وليلة ، ونتيجة لسيادة مبدأ الطرافة والغرابة فى اختيار

القصص والروايات المترجمة نجد المترجمين الغربيين بعيدين عما نعده نحن أفضل أعمال الكاتب أو أفضل النماذج القصصية والروائية من الناحية الفنية ، ومن أمثلة ذلك أن ثلاثية نجيب محفوظ المعروفة (بين القصرين ، السكرية ، قصر الشوق) لم تترجم حتى الآن ، مع أنها تعد من روائع الأدب الروائى العربى الحديث ، فى حين ترجمت لنجيب محفوظ روايات منتقاة طبقا للمبدأ السابق مثل : أولاد حارتنا ، ميرامار ، ثرثرة على النيل ، ولولا أن مترجما مصريًّا ، هو الدكتور رمسيس عوض ، التفت أخيرا إلى رواية « بداية ونهاية » لما رأت النور فى الإنكليزية ، وحتى هذا النور جاء من الجامعة الأميركية فى القاهرة ، لا من دار نشر أوروبية أو أميركية معروفة . والسبب بالطبع هو أن هذه الرواية بالذات ليست طريفة ولا غريبة فى الجو الذى ترسمه بالمقياس السابق ، وكذلك الحال ، مثلا ، فى رواية « دوائر عدم الإمكان » التى ظهرت فى باريس مؤخرا للكاتب المصرى مجيد طوبيا ، فهذه الرواية القصيرة جدًّا ليست أفضل أعمال صاحبها ، ولكنها تقدم جوًّا شعبيًّا فولكلوريا فى صعيد مصر كما ذكر مترجمها الفرنسى الشاب ، وقد اضطر هذا المترجم إلى تغيير العنوان العربى الأصلى إلى عنوان يتمشى مع الطرافة والغرابة ، هو « منازلة القمر » كما اضطر إلى ترجمة ثلاث قصص قصيرة أخرى لطوبيا حتى يظهر

الكتاب فى حجم معقول ، دون أن يخرج اختياره لهذه القصص على المبدأ الذى سار عليه .

غير أنه مما يلفت الانتباه فى الأعمال العربية المعاصرة المترجمة إلى الإنجليزية والفرنسية أنها فتحت الباب – لأول مرة – أمام العديد من الأدباء العرب الشباب أو الأصغر سناً المغمورين ، دون الاقتصار على بلد عربى معين كما حدث فى الماضى مع مصر ، فلم يعد نجيب محفوظ ويوسف إدريس وأعلام جيلهما فرسان القصص المترجمة ، وإنما شاركهم – وتفوق عليهم – أدباء كثيرون أصغر سناً من مصر ذاتها ، والعراق ولبنان والسودان وليبيا ودول الخليج والمغرب العربى ، وكذلك يلفت الانتباه فى هذه الأعمال المترجمة أنها لم تعد تخشى الشعر الذى ترددت فى ترجمته فترة ما قبل الحرب الثانية ، وربما كان من أهم أسباب لمعان الشعر العربى المعاصر فى الترجمة أنه أصبح يترجم نثرا من ناحية ، وأصبحت لغته سهلة وتصويرية من ناحية أخرى وفى كلتا الحالتين – النثر والشعر المعاصرين – نلاحظ أن الترجمة مازالت تعمل على أساس المبادرة الفردية مع فارق بسيط ، هو أن هذه المبادرة مرتبطة فى جوهرها بمبدأ الطرافة والغرابة ، وفى كل الحالات لا نستطيع أن نلزم المترجم الأوروبى والأميركى بنص عربى معين ، ولا أن نفرض عليه أديبا معينا ، فهذا المترجم يعمل فى حرية كاملة محكومة فى

الوقت ذاته باحتياجات السوق ، أى باحتياجات الجمهور ، وهذا الجمهور - كما رأينا - يتألف أساسًا من الطلاب ، وربما لا يدرى الكثير عن المرموق والمغمور من أدبائنا ، فضلاً عن أن الجمهور العادى المتحرر من المصلحة المباشرة ، كالدراسة ، لم يقبل الإقبال الكافى على أدبنا بعد .

ولا شك أن إقبال هذا الجمهور العادى قابل للزيادة إذا اجتهدنا من جانبنا فى التعريف بأدبنا والإعلام عنه ، وهذا ما ينقصنا فى الحقيقة ، حتى يخرج أدبنا المترجم من تلك الدائرة الضيقة المغلقة التى حبسه فيها المستشرقون والمستعربون ومعلمو الأدب العربى ، وهؤلاء جميعا لا يصنعون مجدا للأدب والأديب ، ولكن الذى يصنع مثل هذا المجد هم أبناء المهنة الواحدة ، أى الأدباء والنقاد فى اللغات الأوروبية والأميركية وغيرها ، عن طريق العلاقات العامة !

أدباؤنا يعيشون فى عزلة فى الحقيقة ، ولا يحاولون إقامة علاقات مع زملائهم فى أوروبا وأميركا ، وحتى إذا سافروا إلى أوروبا وأميركا لا يجدون الوقت الكافى لتدعيم هذه العلاقات ، ويكتفى معظمهم - إذا سافر - بعلاقاته بأبناء وطنه ، والتبضع من المحلات لأهله ، وعلى الأدب السلام ! بل إن الذين يعيشون منهم اليوم

فى أوروبا وأميركا أشبه بروبنسن كروزو الذى عاش بمفرده فى جزيرة ، فهم لا يقيمون أو ينمون علاقات مع أدباء البلاد التى يعيشون فيها .

وما لم نحل هذه المعادلة الصعبة ، معادلة اختراق ثقافات الغير فسيظل أدبنا محصورا محبوسا فى دائرة النصوص التى تلقن للطلاب ، وما أضيقها من دائرة !

مجلة « الدستور » لندن : ٢٠ أكتوبر ١٩٨٦

الأدب المقارن

لا يحظى الأدب المقارن في الجامعات البريطانية بالمكانة التى يحظى بها فى الجامعات الأوربية الأخرى ، ولا سيما فى فرنسا وألمانيا ، وإذا كانت هذه المكانة طبيعية فى فرنسا وألمانيا ، حيث ظهر الاهتمام بالأدب المقارن ، وتطور مفهومه ، واتسعت تطبيقاته ، فتخلفه فى بريطانيا طبيعى أيضا ، لأن اهتمام جامعاتها بالأدب المقارن حديث النشأة متردد الخطى ، حذر التقدم ، ومع ذلك تزايد الاهتمام بالأدب المقارن فى الجامعات البريطانية خلال السنوات العشرين الأخيرة ، وظهرت لهذا الاهتمام المتزايد ثمار كثيرة مطبوعة ، واتجهت إليه سلاسل الكتب المبسطة حتى تكسبه الشعبية المنشودة ، ومن أهم هذه السلاسل سلسلة « مفاهيم الأدب » التى تصدرها دار روتلدج وكيجان بول ، ويشرف عليها وليم رايتر أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة ووريك Warwick .

وتحت عنوان « الأدب المقارن » أصدرت السلسلة كتابا من تأليف هنرى جيفورد أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة بريستول ، وقدمه رايتر بكلمة حول الكتاب ومنهجه ، وكيف توخى مؤلفه جيفورد

البساطة فى تأليف، والتركيز على الشعر الحديث، والترجمة ، والحركات الأدبية المعاصرة ، ومكانة الدراسات المقارنة فى الجامعة ، كما قدم جيفورد الكتاب ذاته بكلمة أخرى ذكر فيها أن الأدب المقارن لا يستطيع ادعاء العلم الراسخ المستقل ، وإنما الأحرى أن يعرف بأنه منطقة اهتمام نادى بها الأدب الألمانى جوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢) عندما تنبأ بما سماه « الأدب العالمى » Weltliteratur الذى تساهم فيه جميع الأمم ، وإذا كان جوته قد عرف بتنوع قراءاته واهتمامه بالآداب الأجنبية فقد تتلمذ عليه فى ذلك الأديب الإنجليزى الناقد ماثيو أرنولد (١٨٢٢ - ١٨٨٨) وعلى أساس الفضول والرؤية عند هذين الأديبين المرموقين يقوم هذا الكتاب الذى يهدف إلى إثارة الفضول بالموضوع واتساع رؤية الأدب ، ويقوم من جهة أخرى على مناقشة بعض المفاهيم الأساسية فى دراسة الأدب ونقده بطريقة مقارنة ، داخل رحاب الجامعة ، على مستوى طلاب البكالوريوس وطلاب الدراسات العليا معا .

يضم الكتاب - على صغره - ستة فصول مركزة تركيزا لا يخل بالموضوع ، وإن كان يستلزم فى قارئه الوقوف على أرضية ثقافية أوربية ، وهذا أمر طبيعى فى مثل هذه الحالة من التخصص ، فضلاً عن أن دراسة الأدب المقارن تتم فى بريطانيا وأمريكا داخل أقسام الأدب واللغة الإنجليزيين .

وتتناول الفصول الستة العديد من الموضوعات التى تهم الدارس المقــارن ، ففى الفصــل الأول ، بعنــوان « تعليم الشــاعر الحديث » ،

يناقش المؤلف التيار المقارن فى الأدب الحديث ، وتجربة الشاعر الأمريكى عزرا باوند مع الشعر الصينى واليابانى ، وتجربة الروائى البريطانى د . هـ . لورنس مع الأدب الأوربى والأمريكى ، وكذلك تجربة الشاعر ت . إس . إليوت مع فكرة أوربا ، فضلاً عن الصفات المطلوبة فى الدراسة المقارنة ، وفى الفصل الثانى ، بعنوان « النغمة القومية والتقاليد » ، يناقش موضوع التقاليد الداخلية فى الثقافة الواحدة وتجربة الروائيين الأمريكيين هنرى جيمس وإميلى ديكنسون ، وتجربة شعراء أيرلندا مع اللغة الإنجليزية ، وتأثير الطوابع المحلية عند الشاعرة الروسية أخماتوفا والشاعر الإسبانى ماتشارو ، فضلاً عن موضوع عبقرية اللغة وخصوصياتها ، وفى الفصل الثالث ، بعنوان « عقل أوربا » ، يناقش وحدة الثقافة الأوربية والتأثيرات اليونانية والرومانية والعبرانية فيها من خلال الشعراء فيرجيل ودانتى وميلتون ، وتجربة الروائى أ . م . فورستر مع ثقافة البحر المتوسط .. وفى الفصل الرابع ، بعنوان « ملاحظات حول الترجمة » ، يبحث موضوع الترجمة وقصورها واستحالة كمالها ، وأثر العصر فيها ودورها فى تطوير اللغة الناقلة ، فضلاً عن ترجمة روائع الآداب القديمة .. وفى الفصل الخامس ، بعنوان « الدراسات المقارنة فى الجامعة » يناقش هذه الدراسات فى مرحلتى البكالوريوس والدراسات العليا ، وموقف الجامعات البريطانية منها ، وفى الفصل الأخير بعنوان « الأدب الأمريكى : الحالة الخاصة » .

يبحث الحضور الأمريكى فى لغة الإنجليز وأدبهم ، والفرق بين مزاج الشعبين الأمريكى والإنجليزى ، والمقارنة بين الأدبين الأمريكى والروسى عن طريق الوسيط الإنجليزى ، وعلاقة الإنجليزية بالأدب العالمى ، ويقدم المؤلف فى نهاية الكتاب ملخصًا لخطة تدريس مقرر فى الأدب المقارن بالدراسات العليا لمدة عام واحدة .

لعله كان من الأنسب أن يأتى ترتيب الفصل الأخير عن الأدب الأمريكى قبل الفصل الخاص بالدراسات المقارنة فى الجامعة ، ولا سيما أن حديث المؤلف عن الجامعة يعنى الجامعات البريطانية ، وأن الحالة الخاصة التى يشكلها الأدب الأمريكى أمام طالب الدراسات المقارنة فى هذه الجامعات تعد مقدمة لمشكلة تدريس الأدب المقارن فيها .

ما الذى يقصده المؤلف بتعليم الشاعر الحديث ؟ هل هو التعليم المنظم فى المدارس والجامعات أم هو الثقافة المكتسبة عن طريق الاهتمام الجدى ؟ كلاهما صحيح ومطلوب بالطبع ، ولكن الأهم هو أن يفتح الشاعر على نفسه أبواب التيارات الخارجية أو الأجنبية ، حتى يطعم شعره بمصادر مختلفة للحيوية والإبداع ، وقد أدرك هذا بعض شعراء القرن العشرين ، وأفادوا منه فائدة كبيرة ، وكأنهم طبقوا ما نادى به ماثيو أرنولد ، فقد طالب الأخير النقاد بضرورة التمكن من أدب عظيم واحد على الأقل بعد أدبهم ،

وكلما اختلف هذا عن ذاك فى رأيه ازدادت الفائدة ، وإذا كان أرنولد قد عد هذا المطلب قانونًا من قوانين النقد ، حين سجل رأيه عام ١٨٦٥ ، فقد أصبح القانون فى عصرنا أكثر تطبيقا من جانب الأدباء المبدعين ، وهذا ما حققه الشاعر الناقد الأمريكى عزرا باوند (١٨٨٥ - ١٩٧٢) فى شعره على وجه الخصوص ، فباوند شاعر مثقف ، علم نفسه أن يغوص فى شعر الثقافات الأخرى ، وأن يخرج من غوصه بلآلئ كثيرة وقد درس الآداب الصينية واليابانية واليونانية والفرنسية والإيطالية ، بل درس الأدب المصرى القديم ، وحاول أن يترجم الكثير من هذه الآداب ، حتى قيل عنه إنه « شاعر ترجمة » .

وقد كتب باوند عام ١٩١٤ :

« إن فرصتنا أكبر من فرصة ليوناردو (دافنشى الإيطالى) ، فلدينا قوت أكثر ، وليس لدينا تقليد كلاسيكى واحد ، ولكن لدينا الصين ومصر والأراضى المجهولة التى ترقد على سقف العالم » .

نادى باوند - فى الوقت نفسه - بنقد الشعر على أساس معرفة الشعر العالمى ، أى على أساس المقارنة والترجمة ، وعد الأخيرة من أشكال النقد ، ثم جاء إليوت فنادى بأن ينظم الشاعر شعره وهو مستوعب لجيله ، بل وهو يشعر فى داخله بأدب أوربا

بأسره ، ابتداء من هوميروس ، ولكن باوند وسَّع هذا الإطار ، وتجاوزه – خارج أوربا – إلى الصين واليابان ومصر ، وتلك هى ثقافة الشاعر الحديث التى لا حدود لها ، وعلى هذا النحو كان الشاعر الروسى بوشكين الذى قرأ للفرنسيين وشكسبير وبايرون ودانتى ، كما قرأ القرآن وشعر حافظ الشيرازى ، وكذلك الحال مع جوته ، وماثيو أرنولد ، ود . هـ . لورنس ، الذين اتجهوا نحو آداب أوربا ، ولم يكتفوا بآداب لغاتهم أو أممهم ، بل إن إليوت اتجه أيضا إلى الهند مثلما اتجه إلى إيطاليا وفرنسا ، وهؤلاء الشعراء يجبرون القارئ على أن ينظر إلى خارج أوطانهم ، وأن يعيش فى أكثر من ثقافة ، ويحتاج فهمهم إلى وجود الحس المقارن فى قارئهم ودارسيهم ، ويكون على الناقد الذى يتعرض لهم أن يتعلم ما تعلموه ، وأن يتثقف كما تثقفوا .

وهكذا يجد طالب الأدب المقارن نفسه فى موقف لا يحسد عليه ، فهو يحتاج إلى الوقت ، والصبر ، والاقتناع التام بالطريق التى يسير فيها ، والعين البصيرة بما هو محلى وخاص ، ومعرفة السياق التاريخى ، والإيمان النشط بأن كل الأدب واحد لا ينقسم ، أضف إلى ذلك – كما يقول المؤلف – المجازفة والتحفظ : إذ يجب عليه ألا يطالب بأكثر من اللازم ، أو يتلفظ بيقين أكثر من اللازم ، ولكن عليه أن يكون مستعدًا للمجازفة ، وأول مشكلة يلقاها فى هذه السبيل هى مشكلة النغمة القومية National Accent .

هنا تلعب العين والأذن دورا مهما فى الدراسة المقارنة ، فالعين تميز المشترك بين أديبين أو أدبيين ، وتقع على الأفكار والقوالب المتكررة ، وتمكن القارئ من معرفة منطقة شاسعة وإيجاد التصنيفات والمقولات المناسبة . والأذن تلتقط أصداء الأديب فى أديب آخر ، وتتعلم كيف تميز اللحن المصاحب لعمل أدبى من اللحن السابق عليه ، وتدرك النغمة القومية ، وتميط اللثام عن وجود التقاليد الباطنة . وإذا كانت النغمة القومية أظهر فى اللغة المستخدمة فى مجتمع ما ، فهى أظهر من غيرها من العناصر القومية فى أدب هذه اللغة ، وهذا ما يكشف عنه شعر روبرت فروست الأمريكى ووليم بطلر ييتس الأيرلندى مع أن الاثنين يكتبان بلغة إنجليزية واحدة ، وكذلك الحال مع التقاليد الفنية فى كتابة الشعر أو النثر ، فحين تواصل نغمة ما الظهور فى الأدب برغم التغيرات التاريخية يكون معنى هذا أن شيئا مثل الشخصية الروحية قد استمر فى ذلك الأدب ، وعبقرية اللغة لا تتأثر بالتغير الاجتماعى ، وإن كانت تتأثر بالاستعارة من اللغات الأخرى ، وتقوم نغمتها القومية على المكان الذى يعيش فيه المتحدثون بها ، والبيئة البشرية التى تخرج منها ، ولهذا فإن ما عبر عنه د . هـ . لورنس فى قوله « روح المكان » Spirit of place صحيح فيما يتعلق بالخيال الشعرى ، والتقليدى ينطق من خلال المحلى ، لأنه ليس من الممكن أن يتجاوز المرء ثقافته ، كما يقول ليونيل تريلينج ، فهى التى تنشئه

وتربيه ، وتكسبه عادات التفكير ومقولاته ، ومجال الإحساس ، ومصطلحات الكلام ونغماته ، ولا يمكن فصل هذه الثقافة عن البيئة . فالأديب يحقق توازنه ، ويصل إلى قمة نضجه ، حين ينتهى من ارتياد ثقافته وسبر أغوارها ، والعثور على المصادر التى تعينه وتسنده فيها .

ومهما كانت اللغات فى العالم اليوم تسعى إلى التعلم ، الواحدة من الأخرى ، ومهما كانت تلح على تبادل الخبرة ، فهى أيضا تصر على التفرد والغيرة على خصائصها ، وعلى طالب الأدب المقارن أن يقبل هذه الحقيقة ، فمنها يأتى نصف السحر فى عمله .

إذا صدق القول بأن الأدب الواحد لا يصل إلى الكمال بمفرده فبرهان صدقه يأتى من آداب أوربا وفروعها فى الأمريكتين ، ومع ذلك تتميز أوربا بوحدة ثقافية وأدبية بالرغم من الفروق بين شرقها وغربها ، ولهذا لا يجادل كثيرون فى مصطلح مثل « العقل الأوربى » The Mind of Europe الذى طرحه إليوتن أو مثل « الضمير الأوربى » La conscience européenne الذى طرحه الشاعر الفرنسى بول آزار ، مع أن إليوت وآزار كانا يعنيان غرب أوربا على التحديد ، فمن الواضح أن أوربا تتميز بجماعة متحدة فكريًا وشعوريًا برغم جميع التناقضات التى قد نجدها هنا وهناك ، وقد كان الأديب الناقد الإنجليزى ماثيو أرنولد يدعو إلى « نقد

ينظر إلى أوربا من أجل أهداف ثقافية روحية ، بحيث يعدها اتحادا كونفيدراليا يلتزم بالعمل المشترك ، ويسعى وراء نتيجة واحدة ، ويكون لأعضائه – حتى يظهروا بمظهر لائق – إلمام باليونان والرومان والآثار الشرقية ، ومعرفة بعضهم بعضا » .

ولم يكن تفكير أرنولد يتجه ، عندما كتب هذا الكلام عام ١٨٦٥ ، إلى أوربا الغربية وحدها ، وإنما كان يعنى أوربا الشرقية أيضا ، لأنه كتب فى الوقت ذاته عن براعة تولستوى فى الرواية مقابل فقر الرواية الإنجليزية ، ودعا إلى تعلم اللغة الروسية حتى يتعلم الإنجليز كيف تكتب الرواية الجيدة ، ولكن هذا الوعى المبكر بأوربا تدهور الآن كما يقول المؤلف ، بعد ضعف تعليم اللغات القديمة مثل اليونانية واللاتينية ، وتحول دراسة الأدب إلى مرتبة أدنى من دراسة التاريخ أو السياسة ، أو غيرهما من العلوم الإنسانية ، ولهذا يرى المؤلف – والخطاب موجه إلى أبناء بلده – أنه لا يمكن المضى فى الدراسة المقارنة بغير استعادة ذلك البعد الضائع ، أى الوعى بأوربا ، ولا سيما فى لغاتها القديمة ، وعلى رأسها اللاتينية ، ويضرب المثل تلو المثل على أهمية ما حققته اللاتينية فى الإبداع الإنجليزى منذ صامويل جونسون الذى كتب شعرًا لاتينيًّا ، ويرى أنه طالما ظلت أوربا اتحادًا كونفيدراليا من الفكر والشعور فلن تغيب عنها النغمة اللاتينية .

ولكن : ما دور الترجمة هنا ؟

لقد نادى أكثر من أديب مرموق فى أكثر من لغة بضرورة معرفة لغة أخرى غير اللغة الأصلية ، وهذا أحد واجبات طالب الأدب المقارن ، ومع ذلك يظل الاعتماد على الترجمة مطلوبًا ، دون أن يضيع ميزة القراءة فى اللغة الأخرى . فعمل المترجم لا يمكن أن يزيد على كونه لوحة باللونين الأبيض والأسود منقولة عن لوحة أصلية بالألوان الطبيعية ، والترجمة عموما تفقر الأصل ، وقد حذر أرنولد المترجمين من ضباب الطرق الغريبة أو الأجنبية فى التفكير والكلام والشعور الذى يعترض طريقه إلى الأصل ، وحتى إذا رأى المترجم النص الأصلى بوضوح فلابد أن يخضع هذا النص عند ترجمته لضغوط اللغة المنقول إليها ، وكان إليوت على حق حين رأى إمكان الإحساس بالشعر الجيد قبل فهمه ، ولكن إذا كانت القصة ، أو الرواية ، يمكن تتبعها خطوة خطوة من خلال الترجمة الجيدة ، فليس هكذا الشعر ، ومعنى هذا أن الدراسة المقارنة تصل إلى أفضل حالاتها حين يتحرك الناقد بسهولة من لغة إلى أخرى ، دون وسيط ، مثلما فعل الناقد الأمريكى إدموند ويلسون ، فإذا لم تتيسر مثل هذه المعرفة يكون على الناقد أو دارس الأدب المقارن أن يستعين بالترجمة .

يقول المؤلف :

« أول قانون للترجمة واضح : لا يمكن أن يؤخذ شيء على أنه نهائي . فكل عصر يرى الأدب من منظور مشاغله ، وهذه تتغير تبعا للتغيرات في التاريخ الإنساني ... والترجمة ، مهما كانت متميزة ، لا يمكن أن تتساوى بالأصل » .

ولكن المؤلف يضيف إلى هذا إن أول واجبات مترجم الشعر - بصفة خاصة - هو تعقب الحركة اللازمة في القصيدة والعامل الداخلي المحدد لشكلها ، لأنه بدون هذا التعقب تضيع منه مفاتيح كثيرة في النص ، وإذا كانت ترجمة القصص أيسر من ترجمة الشعر ، فقد لجأ البعض إلى التصرف غير المعيب ، ومن هؤلاء الشاعر الأمريكي روبرت لوويل الذي نقل قصائد فرنسية وروسية نقلاً موزونا متصرفا مستقلا عن حرفية النص ، وسمى عمله « محاكاة » . وكان الحب مدخله إلى اختيار القصائد وترجمتها على هذا النحو ، ولكن هذه ليست قاعدة ، لأن من واجبات المترجم أن يحترم القالب الذي جاء فيه النص ، وأن يحافظ على تماسكه ونسيجه الأصلي ، وقد كتب الشاعر درايدن ذات مرة « يجب أن يكون المرء ناقدًا بارعًا في لغته الأم قبل أن يحاول ترجمة لغة أجنبية ، ولا يكفي أن يكون قادرًا على تقدير الكلمات والأسلوب ، ولكن يجب أن يكون متمكنا منهما أيضا : إذ يجب أن يفهم - إلى حد الكمال - لبنان الأدباء الذين ينقل منهم ،

وأن يجيد لغته إجادة مطلقة ، ولذلك يجب أن يكون شاعرًا جيدًا لكى يكون مترجمًا جيدًا » وإذا كان لعمل المترجم مساوئ كثيرة فهو عمل يحفظ تماسك جسم الأدب العالمى فى النهاية ، ويساعد على بقاء اللغة حية ومرنة .

عند هذا الحد نصل إلى الفصل الخاص بالدراسات المقارنة فى الجامعة ، والمقصود هنا الجامعات البريطانية ، ولعلنا لاحظنا أن هذه الدراسات – كما يبدو من عمل المؤلف ووظيفته فى التدريس – تتبع أقسام اللغة الإنجليزية وآدابها ، على العكس مثلاً مما نجد فى بعض الجامعات الأمريكية المتيسرة حين يستقل الأدب المقارن بقسم خاص داخل كلية الآداب أو العلوم الإنسانية ، وقد تناول المؤلف موضوع هذا الفصل من حيث صلته بمرحلة البكالوريوس ، وكذلك من حيث صلته بمرحلة الدراسات العليا ، ودعا إلى أن يدرس الطلاب أدبين على الأقل فى المرحلة الأولى ، مع التركيز على أدب واحد أكثر من الآخر ، وتشدد فى أن تكون الترجمة من مقررات الدراسة المقارنة ، فبها ومنها يتعلم الطالب كيف يكتب ، وقسم دراسة الأدب إلى قسمين : دراسة الأدب البحت والدراسة المقارنة ، ثم انتقل إلى المرحلة الأعلى ، وذكر أن الطالب إما أن يوجه بمقرر فى الدراسة المقارنة لمدة عام واحد ، أو يعهد إليه بإعداد بحث فى رسالة يقدمها بعد عامين على الأقل ، وأشار إلى أنه من الممكن لمقرر السنة الواحدة أن يتضمن بحثا صغيرا ،

ولكن من الضرورى أن يتكون أساسا من المحاضرات والمناقشات ، ويسمح بالالتحاق به لخريجى قسم اللغة الإنجليزية ، وليس فى هذا كله – على أى حال – ما يختلف كثيرا عن نظام دراسة الأدب المقارن بالجامعات الأمريكية .

أما فيما يتعلق بالبحث (الرسالة) فى الدراسات العليا ، فيرى المؤلف أن يؤهل الطالب لذلك بمعرفة جيدة لأدبين ومجتمعين مختلفين ، مع دراسة تقاليدهما ورؤاهما المختلفة ، ومن الطريف أن المؤلف يذكر أنه علم ، وهو يكتب هذا الفصل ، بصدور كتاب عن شاعرنا المتنبى ، ويعقب على ذلك بأن « أعظم شعراء العرب » قد صار فى متناول الدارسين الإنجليز ، ومن الممكن أن يتناوله أحد الطلاب فى بحث للدكتوراه ، وتوقع أن تقدم السنوات الخمسون ، أو المائة ، التالية شعراء وأدباء مرموقين آخرين لطلاب الأدب المقارن . فالتراث الأدبى العالمى مازال حافلاً بالمفاجآت والموضوعات من هذا النوع .

ويخصص المؤلف الفصل الأخير من كتابه لدراسة الأدب الأمريكى كما سبق أن أشرنا ، وهو يرى أن المقارنة عادة طبيعية من عادات العقل الأمريكى ، وأن هذه العادة مكنت أصحابها من الوصول إلى الهند والصين واليابان ، وأن وضع أمريكا الثقافى جعلها المركز الرئيسى للدراسات المقارنة فى العالم اليوم ، ومع ذلك ، أو لذلك ، يتعذر تجاهل الأدب الأمريكى فى إنجلترا ،

لأنه يحدد اتجاه الأدب الإنجليزى كما يقول . « فالشعر الإنجليزى يدين اليوم بالكثير من نبضه للشعر الأمريكى » ، والتفكير الاجتماعى فى بريطانيا يزداد أخذًا من الأنماط الأمريكية ، ولابد أن يستوعب أى إنسان ذكى فى هذا العصر ، ولا سيما من الإنجليز ، ما حدث للأدب الأمريكى من تطور ، وفهم هذا الأدب من عوامل بقاء الأدب الإنجليزى نفسه ، لأن الثقافة التى تتجاهل ما يحدث خارجها – كما يقول – سرعان ما تصبح إقليمية ، وتبوء بالفشل ، ومع ذلك فاتجاه العقل الأمريكى فى الأدب مختلف جدًا عن اتجاه العقل الإنجليزى ، ومهما كان هذا الاختلاف ، فلابد من دراسة الأدب الأمريكى فى مرحلة البكالوريوس ، كما يقول أيضًا ، بالرغم من ازدحام المقررات الخاصة بالأدب الإنجليزى ، وإذا كانت أمريكا ذاتها نتاجًا لتجمعات أوربية فهى مهيأة – بحكم ظروفها – للبحث فى الآداب الأوربية ، وأكبر نقادها لم ينس أوربا التى جاء منها أجداده ، وهكذا يجد المؤلف أن دراسة الأدب الأمريكى كشريك دائم فى اللغة تعد مدخلاً لاستقبال الأدب العالمى .

ومع أن المؤلف لا يخوض هنا فى الفروق الكبيرة بين دراسة الأدب المقارن على الطريقة الأمريكية ودراسته على الطريقة الأوربية ، من حيث المجال والحدود بصفة خاصة ، فقد نجح فى توسيع نطاق الدراسات المقارنة فى بريطانيا ذاتها ، أو على الأقل فى لفت الانتباه إلى ضرورة هذا التوسيع .

ينتهى الكتاب عند هذا الحد ، ولكن المؤلف يلحق به تصورا لمقرر فى الأدب المقارن لمدة عام فى مرحلة الدراسات العليا ، وهو مقرر مصمم على أساس الطلاب المتخرجين فى قسم اللغة الإنجليزية أو المتخصصين فى إحدى اللغات الحديثة . ويتكون المقرر من خمسة عناصر رتبها المؤلف على ثلاث فترات دراسية :

(أ) **الفترة الأول** : مقدمة للمنهج المقارن – تمرين فى الترجمة من لغة أجنبية مع بعض الدراسات عن الترجمة مثل الفصل الخاص الذى كتبه ماثيو أرنولد « حول ترجمة هوميروس » ، وكذلك دراسة الترجمات المعتمدة على الأصل – دراسة جنس (شكل) أدبى (فى الأدب الإنجليزى وأدب آخر) مع التركيز على أديبين أو ثلاثة فى كل من الأدبين .

(ب) **الفترة الثانية** : دراسة مشكلة خاصة (فى الأدب الإنجليزى وأدب آخر) مثل : مشكلة الناقد والمجتمع ، الرقابة الخفية أو الصريحة ، الشعر كفن يحتضر ، الحساسية الحضرية ، الشاعر والرعاية – التمرين على الترجمة (استمرارا لما فى الفترة الأولى) – دراسة جنس أدبى Literary Genre .

(جـ) **الفترة الثالثة** : كتابة رسالة قصيرة (عشرة آلاف كلمة إلى ١٥ ألفا) حول موضوع محدود من أ أو ب أو ج ،

أما الموضوعات مثل علاقة الأدب بالتصوير أو الموسيقى أو الفلسفة فتحجز للماجستير أو الدكتوراه فى الأدب ، وإذا درست يكون درسها حول أدبين على الأقل ، وليس من الضرورى أن يكون الأدب الإنجليزى أحدهما .

ومن الواضح فى هذا المقرر المركز أنه خطوة للتحضير للماجستير أو الدكتوراه ، وهو يقابل فى بعض جامعاتنا ما يسمى « السنة التمهيدية للماجستير » بعد الحصول على البكالوريوس ، ومن الواضح أيضا أن المؤلف فى إشارته إلى علاقة الأدب بغيره من الفنون أو الفلسفة قد أشار ضمنا إلى فرق أساسى من فروق المجال فى دراسة الأدب المقارن على الطريقة الأمريكية ، وهذا دليل آخر على تحمسه لهذه الطريقة وإدخالها فى الجامعات البريطانية التى تتصف بالحذر والمحافظة والتحفظ بوجه عام ، ونرجو أن يكون فى عرضنا لكتابه ما يثير بعض النشاط أو الحيوية فى الدراسات المقارنة بجامعاتنا .

رائد مجهول فى ثلاث جبهات

أنا ابن حسُّون رزقُ الله أوضحُ من
نارٍ على عَلَمٍ ، والناسُ بى علموا

قد يتسم بعضنا عند الفراغ من قراءة هذا البيت الذى يذكرنا ببيت مشهور للحجاج بن يوسف الثقفى ، وقد يتساءل بعضنا أيضًا ، ومن هو حسون هذا الذى ليس حجاجا ولا ثقفيًّا ؟

ولكن الباحث فى طوايا الصحافة والشعر العربيين خلال القرن الماضى لابد أن يستوقفه اسم هذا الرجل الظريف المغامر ، فهناك إشارات إليه فى كتب تاريخ الصحافة والشعر ، وهناك أيضًا بعض بقاياه الصحافية والشعرية فى بعض مكتبات القاهرة ولندن ، ومع أن ما كتب عنه قليل لا يشفى الغليل ، فقد تبين لنا أنه يتميز بميزة لا تتوفر لكثيرين ، فهو أول من أنشأ صحيفة عربية خارج بلاد العرب ، وأول من نظم الشعر المرسل فى أدبنا الحديث على عكس ما هو سائد فى دراساتنا من نسبة أول محالة لغريمه أحمد فارس الشدياق . بل كان أول من ترجم الأدب الروسى إلى العربية ، ومع أنه لم يكن فى حياته أوضح من نار على علم — كما تصور

– فقد أتاحت له المصادفة وحدها أن يوضع فى مكان الريادة ، ولو كان كبير الموهبة لتبدلت حاله ، ولكن حظه المحدود منها هو الذى أطفأ ناره ، وأنزل علمه ، بسرعة ، حتى لم يعد باقيا منه اليوم سوى الريادة بمعناها التاريخى .

وبسبب هذه الريادة التاريخية – على أى حال سننظر فى آثاره وأعماله لنرى أى نوع من الرجال كان ، وإلى أى مدى سارت محاولاته الصحافية والشعرية حتى استحق مكانة الرائد ثلاث مرات : مرة فى الصحافة ، ومرة فى الشعر ، وأخرى فى الترجمة .

حياة قصيرة حافلة :

لعل أهم مصدر عن حياته وأعماله المقال المطول الذى كتبه عيسى إسكندر المعلوف ، ونشره مسلسلا بمجلة « المقتطف » فى القاهرة عام ١٩١٠ ، ثم أعاد نشره فيليب دى طرازى عام ١٩١٣ فى الجزء الأول من كتابه الضخم « تاريخ الصحافة العربية » وفى هذا المقال ذكر المعلوف أن حسون من أصل أرمنى ، هاجرت أسرته إلى حلب منذ قرنين ، حيث ولد هو عام ١٨٢٥ وتعلم ، وأتقن الخط العربى ، ثم درس اللاهوت واللغات الفرنسية والتركية والأرمنية والعربية ، فضلاً عن الرياضيات « وكان نابغة فى جودة حفظه وذكائه ، حتى أنه نظم الشعر وهو تلميذ ... فى الثالثة عشرة من عمره ... وطاف فى لندن وباريس ، وجاء

مصر ، واستنسخ كتبا كثيرة .. ثم عاد إلى الآستانة » كما يقول المعلوف . وكان بينه وبين أدباء عصره فى سورية ومصر وتركيا مراسلات ومساجلات ومشاحنات ، ولا سيما مع أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤ – ١٨٨٨) .

وفى الآستانة مال حسون إلى الصحافة ، فأنشأ عام ١٨٥٥ أول جريدة تصدر بالعربية فى عاصمة الخلافة العثمانية ، وكان اسمها « مرآة الأحوال » ، ولكنها لم تستمر طويلاً بسبب انتقاده للعثمانيين وتعرضه لبعض الدسائس ، وبسبب هذه الدسائس تعرض للسجن بعد إغلاق صحيفته ، ولكنه ما لبث أن نجح فى الفرار من سجنه ، فيمم وجهه صوب روسيا ، أعدى أعداء الدولة (العلية) العثمانية فى ذلك الوقت ، وهناك « أطلق لسانه بالانتقاد على الحكومة » العثمانية كما يقول المعلوف أيضا ، ثم رحل من روسيا إلى فرنسا فإنجلترا . وفى الأخيرة أصدر مجلة اسمها رجوم وغساق إلى فارس الشدياق » لم تدم أكثر من عددين فى يومين متعاقبين (٤ ، ٥ مايو) عام ١٨٦٨ ، وكانت – كما هو واضح من اسمها – مخصصة للهجوم على غريمه الشدياق الذى يقال إنه عاداه فى الآستانة وألّب عليه سلطانها ، وبعد توقف هذه المجلة أصدر صحيفة باسم « آل سام » عام ١٨٧٢ خصصها للمال والاقتصاد ، والتنديد بالأتراك ، والتقرب من روسيا ، ولكنها لم

تدم طويلاً كزميلتها ، فشغل نفسه بعدها بكتابة الشعر والترجمة ، حتى أعاد إصدار « مرآة الأحوال » عام ١٨٧٦ أسبوعية سياسية ، ثم توقفت بعد أقل من عام ، وأخيرًا أصدر مجلة أخرى عام ١٨٧٩ اسمها حل المسألتين الشرقية والمصرية » كانت تصدر كل أسبوعين ، ويكتبها شعرًا كما يقول المعلوف . وبعدها – بعد أشهر أخرى – توقف عن نشاطه الصحافى ، وتفرغ إلى نسخ كتب التراث ، وتصحيح حروف الطباعة العربية فى أوربا ، ومساعدة بعض المستشرقين فى تحقيق عيون التراث ، حتى توفى عن ٥٥ عاما سنة ١٨٨٠ . وقيل إن السلطان عبد الحميد بعث إليه من دس له السم فى الشراب .

هذه الحياة القصيرة الحافلة التى أضفى عليها المعلوف الشيء الكثير من المبالغة – على عادة عصره – تثير الكثير من الأسئلة التى تنتظر الباحثين فى المستقبل مثل ، هل كان حسون بريئًا فى عدائه للأتراك بعد اضطهادهم لبنى أجداده من الأرمن ؟ هل ذهب إلى روسيا للعمل على إعادة الخلافة إلى العرب نكاية فى الأتراك كما يقول البعض ؟ كيف قام بتمويل نشاطه الصحافى فى إنجلترا ؟ هل كان يتقاضى مساعدات من روسيا ، ولا سيما أن جريدته « مرآة الأحوال » حافلة بالدعاية لها ؟ ليس هنا مجال للرد على

هذه الأسئلة ولا لمناقشتها ، ولكننا سنتوقف عند محاولاته الصحافية والشعرية ، أو ما تبقى منها بوجه أدق .

مرآة الأحوال في لندن :

ذكر المعلوف أنه رأى العدد السادس عشر فقط من « مرآة الأحوال » اللندنية ولكننا رأينا عددين منها بالمكتبة البريطانية فى لندن ، فضلاً عن ٣٥ عددًا بدار الكتب فى القاهرة فى مجلد واحد يضم العددين (٢ - ٣٤) الموجودين فى لندن ، وهذه الأعداد الخمسة والثلاثون الأولى من الإصدار الثانى للجريدة فى لندن ، أما أعداد الإصدار الأول فى الآستانة ، وكذلك أعداد الصحف الأخرى التى أصدرها فى لندن فلا توجد فى القاهرة ، ولا فى أوربا ، ولا أدرى إن كان قد بقى منها شىء فى بيروت أم لا ، فمن المفروض أن دى طرازى قد اطلع على بعضها حين أرخ لحسون وصحفه فى كتابه الضخم .

وقد صدر العدد الأول من « مرآة الأحوال » اللندنية فى ١٩ أكتوبر ١٨٧٦ . وكانت أول جريدة عربية تصدر فى بريطانيا ، وقد صدرت فى أربع صفحات من قطع نصف الجريدة العادية المعروف (التابلويد) وكان اسمها يتصدر رأس الصفحة الأولى بخط كبير ، تأتى تحته - بخط أصغر - عبارة « فى السياسة

والأخلاق » وعلى يمين الاسم درج حسون على نشر ما يوازى $\frac{1}{5}$ عامود بعنوان « شروط الاشتراك » مع عنوان الجريدة فى لندن ، ثم يظهر أسفل الاسم سطر بعرض الصفحة أشبه بقفل لبيانات الجريدة ، تليه الأعمدة الثلاثة التى تتألف منها الصفحة بمقاس نحو ١١ سنتيمترا لكل عامود ، ويسرى هذا التصميم على أعمدة الصفحات الثلاث الباقية باستثناء بداية الأعمدة من أول الصفحة .

أما أصول المراسلة فهذا نصها كما جاء بخط حسون وعربيته البسيطة :

« كل ما يرد من مطالعة مضمونها الانتقاد على سياسة أو حكومة محلية ، فإنها تندرج فى المرآة من دون أن تشعر اسم كاتبها إلا برغبة منه ، وليعلم أنه بمقتضى الحرية الإنكليزية الوارف على الدنيا ظلالها لا يطالَبُ بما كتب فى صحيفة وقائع إلا مديرها وحده ، فلهذا تلغى المراسلة بلا إمضاء ، لئلا يلتبس المعتمد عليهم بآخرين ، وكل رسالة ليست من مستهدفات مرآة الأحوال نغض عنها متنصلين من عتاب الباعث بها ، والمكاتبات كلها ينبغى أن تكون خالصة من أجرة البريد » .

وأما شروط الإشتراك فلا تزيد – كما يقول حسون – على « ليرة

واحدة فى العام لكل الجهات » ، أى جنيه استرلينى واحد ، ومعنى ذلك أن الجريدة لم تكن تطرح فى الأسواق ، وإنما ترسل بالبريد لمن يسدد الاشتراك ، على طريقة صحف ذلك العصر .

صدرت الجريدة فى البداية فى أحد شوارع حى غرب لندن المعروف حاليا عند السياح ، ثم نقلت إلى شارع آخر مشهور هو « ستراند » ابتداء من العدد ١٥ فى ٢٥ يناير ١٨٧٧ ، حتى تكون « بجوار جميع الجرنالات الإنكليزية الشهيرة ، وليسهل تناول كل ما يناط بها ، على حد تعبير حسون ، فشارع ستراند هذا امتداد لشارع فليت أو « شارع الصحافة » المعروف .

وكان حسون يكتب أعداد الجريدة فى البداية بخطه الجميل ، ويطبعها على الحجر ، ثم بدأ فى صفها بحروف أعدها وصنعها بنفسه ، وكان يطبعها أيضا على ورق سميك نسبيا ، ثم تغير الورق ابتداء من العدد ١٨ فى ١٥ فبراير ١٨٧٧ إلى ورق خفيف كى يسهل شحنها فى الغالب ، بل كان حريصًا على إخراجها بشكل لائق ، ولا سيما حين درج على كتابة موادها بالخط ، فهو يترك فراغات بيضاء بين الموضوعات والأخبار ، ويستخدم العناوين أحيانًا ، أو الفواصل السطرية أحيانًا أخرى ، دون عناية بأدوات الترقيم مثل النقطة أو الفواصل .

ومن الواضح أن إصدار صحيفة عربية فى لندن فى ذلك الزمن

لم يكن أمرًا سهلاً ولا مريحًا ، ولابد أن حسون كان يقوم بأعمال المحرر والخطاط والطابع والموزع ، ومع ذلك كان يساعده فى تحريرها والترجمة لها بعض معارفه وأصدقائه مثل لويس صابونجى وعبد الله مَرَّاش اللذين هاجرا من الشام إلى لندن وقتها ، واحترفا الكتابة والصحافة .

استهل حسون افتتاحية العدد الأول مشيرا إلى عهد الصحيفة الأول بقولة « مرآة الأحوال كانت فيما قد سلف تنشر كاسمها مرآة تنجلى فيها حقيقة الأحوال ، وفعال الرجال ، إنْ صالحةً فصالحة ، وإن طالحةً فطالحة ، فتأذى بها أصحاب العسف ، ونصبوا لها فخاخا ، وما برحوا يمكرون حتى أوصلوا إليها صدأ بغيهم وعدوانهم ، فتعطلت زمنا عن كشف مظالمهم ، واتخذت طريقها فى البحر سَرَبا تطلب عند الإنكليز مأمنا .. وقد جعلت الحرية لها شعارا لا تفند أحدا ما لم يأت منكرا ، ولا تمدح أحدًا ما لم يحسن العمل ، تقول بلسان حالها لأولياء الأمور : من يعمل مثقال ذرة خيرا يره ، ومن يعمل مثقال ذرة شرًّا يره » .

ثم تحدث عن برنامج الجريدة ، وخطتها ، وكيف أنها لن تنشر الأخبار الأوربية إلا بعد غربلتها لنشر الملائم منها مرة كل أسبوع ، فضلاً عن نبذة وافية عن أسعار البضائع . كما تحدث عن أسلوبها فقال : « ومعولنا فى كتابة هذه الصحيفة على اللغة

المألوفة ، والاصطلاح ، يشترك فيه الخواص والعوام ، لأن الغلط المشهور خير من الصواب المهجور ، لا سيما فى مواد التجارة » .

وعلى هذه الخطة سار حسون فى صحيفته ، وإن كان قد ركز على أحوال الدولة العلية ومصر ، فلم يخل عدد من الأعداد الخمسة والثلاثين من التنديد باستبداد الأتراك وظلم الولاة العثمانيين لرعاياهم ، ولا سيما فى الشام ، بل إنه نشر ترجمة كاملة للدستور العثمانى الذى وضعه مدحت باشا عام ١٨٧٦ ، وعلق عليه مادة مادة ، ثم هاجمه بدعوى إنه على غير أساس ، لأن الدستور فى رأيه أشبه بسقف البيت ، ولا يمكن أن يوضع السقف على غير أساس أو جدران ، وكان فى الوقت ذاته يثنى على روسيا وقيصرها نكاية فى الأتراك ، ويهاجم الخديو إسماعيل منددًا بإسرافه وتجريده حملات عسكرية إلى أفريقيا بغير طائل ، أو استخدامه الرقيق فى حرث أراضيه بدلاً من الحيوانات ، وتدخله فى التجارة وتعطيله تجارة الأهالى ، ويبدو أنه كان يحصل على معظم المادة العثمانية والمصرية عن طريق معارفه وأصدقائه فى الآستانة والقاهرة ، وكان ينقل أخبارًا كثيرة من الصحف البريطانية ووكالة رويتر .

من الأخبار التى كان ينشرها ويحررها بطريقته الساخرة الركيكة خبر فى ٢ نوفمبر ١٨٧٦ هذا نصه :

« كثر موت المواشى فى الإقليم المصرى حتى إن ولى عهد

الحكومة والوزراء والمأمورين استعاضوا بصهوات الخيل حميرا ، وتُنوفس فى الحمار تبعا لفراهيته وغندرته والنهضة بحملته ، وغلت سوق النواهق وقيمتها على ما أخبر الدالينيوز (الصحيفة الإنجليزية المعروفة وقتها) بتاريخ أمس من ستين ليرة (جنيه) إلى مائة ليرة ، والراغب يزيد فيما يريد » .

وفى خبر آخر نشره عن مصر فى ٢٩ مارس ١٨٧٧ قال : « قد أهدى الخديو للإنكليز المسلة المعروفة بمسلة كليوبطره ، وسيؤتى بها إلى لندن فتنصب فى إحدى عرصاتها على ضفة النهر ، وهكذا ستنتقل هذه الصخرة من هدوء الرمال المصرية إلى ضوضاء أعظم مدينة فى العالم انتقالاً قلما تعودت عليه الصخور ، ولا هو من طبعها المنافى للحركة ، وقد كان جيش الإنكليز هَمَّ بنقل هذه المسلة إلى بلادهم فى أواخر القرن الماضى تذكارا لانتصارهم على عساكر نابليون الأول فى مصر ، وكانوا ليفعلوا لو لم تصدُّهم إذ ذاك النظارة البحرية . ثم حاولت الأمة نقلها بعد ذلك بإذن من المرحوم محمد على باشا ، ولم يتوفق لها ذلك لأسباب شتى ، والآن يظهر أن الأمر استتب أو كاد يستتب لهم » .

وهذه صياغة متقدمة على سابقتها ، وربما كانت لصابونجى أو لزميله الآخر مَرَّاش .

وفى العدد ٣٥ فى ١٨٧٧/٦/٦ أعلن أنه « تخلصًا من سقامة الطبع باللليتوغراف ، وإجابة لطلب الأكثرين من المشتركين ، وإنجازًا لوعدنا المتقدم قد عولنا على طباعة المرآة بالحروف » ثم أعلن انقطاع الجريدة عن الظهوز استعدادًا لتلك الطفرة ، نحو أسبوعين أو ثلاثة ، مع تعويض المشتركين بحساب ٥٢ عددًا فى السنة . « والمأمول – كما يقول – أنها ستأتى بالحروف طباعة تشرح الصدر والخاطر وتقى من الكلال الناظر » .

ولكن يبدو أن حلمه لم يتحقق ، فسرعان ما أوقف الجريدة . وفسَّر ذلك – فيما بعد – بقوله : « صدنى ، وقاكم الله ، ضعف عن القيام بكتابة مرآة الأحوال ... وامتنع تصديرها بحروف الطباعة لما تقتضيه علاوة أضعاف النفقة الليتغرافية ، ولم يواز دخل المرآة ربع نفقتها » ومعنى هذا أن سر توقفها كان نقص المال ، مما ينقض فكرة أنه كان عميلاً للروس ، فلو كان الأمر كذلك لقام هؤلاء بدعم الجريدة ، ولا سيما بعد أن دخلوا – عام توقفها – فى حرب مريرة ضد السلطان عبد الحميد ، ولكن هذا لا ينفى بالطبع إمكان مساندته ماليًا من جانب بعض أثرياء عصره ، ولا سيما السيد بَرْغَش سلطان زنجبار الذى مدحه فى الجريدة أكثر من مرة .

الشعر فى الأزمات :

كان الشعر ملجأ رزق حسون فى الأزمات ، أو النكبات على

حد تعبيره ، ولا سيما ، فى الحنين إلى أولاده الذين تركهم فى الآستانة ، وقد ذكر المعلوف أنه ترك سبعة مؤلفات ما بين مطبوع ومخطوط ، منها ثلاثة كتب ورسائل مختصرة فى السيرة اليسوعية والطباعة العربية ، والأربعة الباقية دواوين شعرية ، ولكن أحد هذه الدواوين ليس له ، وهو « ديوان حاتم الطائى » الذى استنسخه من مخطوطة قديمة ، وطبعه بخطه فى لندن من ٣٣ صفحة عام ١٨٧٢ ، وأحدها أيضًا ، بعنوان « النفثات » ، طبعه فى لندن عام ١٨٦٧ ، وعَرَّب فيه ٤١ حكاية شعرية للشاعر الروسى كريلوف كان قد وضعها على طريقة بيدبا الهندى فى « كليلة ودمنة » ولافونتين الفرنسى فى « خرافات عيسوب » ، ثم أضاف حسون إلى حكايات كريلوف بعض قصائده هو فى الوصف والمدح والشكوى وهجاء الشدياق ، حتى إن الأخير قال فيه : « كان حسون لصًّا وله سرقات فأصبح صِلاًّ وله نفثات » .

وقد اطلعت بجامعة لندن على نسخة من الطبعة الأولى لهذا الديوان ، وكذلك على نسخة من الطبعة الأولى لديوان آخر بعنوان « أشعر الشعر » ظهر فى لندن عام ١٨٦٩ ، وفيه نظم فصلاً من سفر أيوب ، ونشيد موسى ، وسفر الجامعة ، ونشيد الإنشاد ، ومراثى أرميا ، ويبدو أن عقيدته الدينية كانت قوية ، وأن محنته وغربته قد ضاعفتا قوتها ، فهو يذكر فى مقدمة هذا الديوان أنه

نظم سفر أيوب أيام اعتقاله فى الآستانة ، والديوان كله (١٣٦ صفحة من القطع الكبير) غير مرقم الصفحات ، مكتوب بخط حسون الجميل ، وعلى صدره إشارة إلى أنه « تَسَجَّل فى الديوان الملوكى (أى أنه أهداه للملكة فيكتوريا وقتها) فى لندن المحمية وحُرِّمت طباعته على الناس كافة إلا بإجازة من ناظمه » . وعلى الصفحة الثانية بعد الغلاف المجلد بالجلد عبارة تقول : « هذه النسخة بخط الناظم طبع منها مائة وواحدة ليس غير ، يخدم بها الأسياد ويعطيها الأصدقاء » وفى هذا الديوان أيضا أورد حسون تجربته الرائدة فى الشعر المرسل ، ولكن قبل أن نتوقف عندها يحسن أن نعرض لديوانه السابق « النفثات » لنرى إلى أى مدى أهلته خبرته الشعرية لخوض هذه التجربة .

كان « النفثات » أول أعماله الشعرية المنشورة ، وفيه شغلته مشكلة القافية إلى حد كبير حين حاول ترجمة حكايات كريلوف شعرًا عربيًّا ، ويبدو أن الأصل الروسى لهذه الحكايات كان منظومًا على هيئة مقطوعات ، وهذا ما فعله حسون فى ترجمة الحكايات إلى شكل شعرى عربى ، حتى يتيح لنفسه التخفف من غنائية القافية الواحدة والاقتراب من استرسال الحكايات ، فلجأ إلى المراوحة بين البحور الكاملة والمجزوءة من جهة ، والمراوحة بين القوافى من جهة أخرى ، ومن أمثلة ذلك استخدامه للمزدوجة

والثلاثية والرباعية ، وبالرغم من ركاكة تعبيره العربى نحوًا وصرفًا ووزنا نورد هنا جزءا من حكاية ترجمها بعنوان « بستاني وحمار » ، وفيه يقول :

جُنَيْنة لنزهـــة النظـــار
تشقها جـــداول الأنهـــار
محفوفـــة بالـــورد والأزهـار
مغدقـــة بالكَرْم والأشجـار
من سـائر الأعناب والأثمار
وسلطة العصفور والغربـان
تستهلك الغَلَّـــة بالمنقـــار

ثم تمضى الحكاية على هذا النحو كالموشحة ، ولكنها تتفاوت فى مستوى النظم والإجادة .

ومن الطريف أن هذا السعى وراء شكل يناسب الشعر الروسى لا يلبث فى قصائد الديوان التى تنتمى لحسون نفسه (١١ قصيدة) أن يختفى ، ويحل محله التزام كامل بالوزن والقافية الواحدة ، وكأنه يسعى إلى التجديد عند الترجمة وحدها ، وهذا ما نجده أيضا فى ديوانه الآخر ، « أُشعر الشعر » ، الذى حمل تجربته فى الشعر المرسل ، فهو صياغة شعرية تقليدية لسفر أيوب مع بعض

أجزاء من أسفار من « العهد القديم » ، باستثناء القطعة المرسلة القافية .

في مقدمته لهذا الديوان عَدَّ أيوب وهوميروس وشكسبير « أشعر الخلق كما يجمع فضلاء المغرب » على حد تعبيره ، والمغرب هنا هو الغرب ، وذكر أنه اتخذ سفر أيوب سميرا فى « أيام الشدَّة ممتطيا غارب الاغتراب فى النكبة الممتدة » على حد تعبيره أيضا ، ومن هنا جاءت تسمية الديوان ، فأيوب عنده أشعر شاعر وشعره أشعر الشعر ، وبغض النظر عما تلا ذلك فى مقدمته من نسبة أيوب إلى السريان ، وبغض النظر أيضا عن ختامه المقدمة بقصيدة مدح موجهة إلى « الليث الغضنفر المظفر الإسكندر الثانى قيصر روسيا » على حد تعبيره ، فقد أثبت فى نهاية الديوان كلمة بعنوان « تنبيه من الناظم » هذا نصها :

« قد سنح لى أن أنظم الفصل ١٨ فى سفر أيوب على أسلوب الشعر القديم بلا قافية ، لأن حد الشعر عندى « نظم موزون » . وليست القافية تُشْتَرَطُ إلا لتحسينه ، فقد كان الشعر شعرًا قبل أن تعرف القافية كما هو عند سائر الأمم ، ولم يسمح للعرب بسبعة أبيات على قافية واحدة قبل امرئ القيس » .

ومن الواضح فى هذا النص أن تصور حسون للشعر لا يختلف كثيرا عن تصور القدماء إلا فى مسألة القافية ، وأنه لم يكن على

علم – فيما يبدو – بمصطلح « الشعر المرسل » أو ما يقابله فى اللغات الأوربية ، ومع أنه يشير فى ذلك التنبيه إلى أنه نظم الشعر بلا قافية استجابةً لإلحاح بعض أصدقائه حين كان فى بطرسبورج بروسيا ، فلم يكن يعلم شيئا عن تجربة الشعر المرسل فى اللغة الروسية ، وهى تجربة تحققت قبل وصوله إلى هناك على يد بوشكين وليرمنتوف وغيرهما .

جاءت تجربته فى الشعر المرسل – على أى حال – وسط تجارب أخرى أتبع فيها تجاربه فى الديوان السابق فى المزدوجة والرباعية وتصريع الأبيات ، أى توحيد القافية فى شطرى البيت الواحد ، فضلاً عن المراوحة بين القوافى . أما فى الفصل رقم ١٨ من سفر أيوب هذا فقد بلغ على يد حسون ٢١ بيتا جاءت على لسان بَلْدَدْ الشوحى كما فى أصل السفر . ويستهل الفصل بقوله : بغض النظر عن الركاكة :

كم لكــلام واضعوا أشراككم تعقلــوا ولنتكلــم بعــد ذا
لمّا حُسِبْنا مثــل. عجمــاء وفى عيـونكــم صرنــا مُنَجَّسينــا
يا من غدا فى غيظه وسخطـه لنفســه مفترسًــا مستهلكا
هل من جـراك الارض قفرى تعتدى والصخــر عن مكانه يزحــزح

وعلى هذا النحو الضعيف يمضى فى نظمه حتى البيت الحادى والعشرين ، ومن الواضح أن النص كله لا ينم عن موهبة بارزة ،

وإنما يمكن أن نعد قيمته تاريخية ، فهو أول محاولة لإرسال القافية فى شعرنا الحديث ، بالرغم من ضعف وضوح خصائص الشعر المرسل المعروفة فى الآداب الأوربية ، بل إن العنصر القصصى أو الدرامى فيه أفسده الشاعر بحرصه على حبس معنى كل بيت داخل شطريه ، دون جريان عبر البيت التالى ، مما أضعف الوحدة العضوية فى النص كله . فمن السهل تغيير موضع الأبيات وترتيبها دون إضرار ببنية النص الدرامية ، وإذا جاز ذلك فى الشعر الغنائى فلا يجوز فى الشعر المرسل .

وإذا كانت الريادة تتطلب الوعى بالتجديد والإلحاح على الابتكار ، لا مجرد التعبير عن نزوة عابرة كما حدث مع الشدياق فى تجربته المرسلة غير المنضبطة عام ١٨٥٥ ، أو مجرد التعبير عن رغبة لصديق كما حدث هنا ، فإن ما فعله حسون فى النهاية قد انتظر نحو ٣٥ سنة حتى جاء من هو أكثر منه موهبة ، ففى عام ١٩٠٦ نشر الشاعر العراقى جميل صدقى الزهاوى قصيدة مرسلة القافية ، فدفع بتجربة الشعر المرسل فى العربية خطوة إلى الأمام .

غير أنه يبقى لرزق الله حسون الحلبى فضل الريادة التاريخية فى هذه الجبهة ، كما فى جبهة الصحافة خارج بلاد العرب ، وترجمة الأدب الروسى إلى العربية ، وهى ريادة قد توضح اسمه فى الأذهان ، وإن كانت لا تجعل منه نارًا على علم !

مجلة « العربى » الكويت : أغسطس ١٩٨٧

جبران بين أبناء جيله

ولد جبران خليل جبران (١٨٨٣ – ١٩٣١) فى عقد الثمانينات من القرن الماضى ، وهو عقد شهد أيضًا مولد جمهرة من الشعراء والأدباء العرب ، عاصروا جبران ، وكان لهم وإياه دور مرموق فى نهضة الأدب العربى الحديث ، وتوجيهه نحو دروبه المعاصرة ، ومع أن جبران نفسه لم يكن منعزلاً عن معاصريه هؤلاء ، فمن المهم ، والمفيد أيضًا أن ندرس أدبه داخل إطار المعاصرة الذى جمع بينه وبين هؤلاء ، لنرى إلى أى مدى اختلف عنهم أو أضاف إليهم ، وكيف نظروا إلى كتاباته ، وصدى ذلك عنده .

وإذا كان معظم البارزين من معاصرى جبران ولدوا فى مصر ، فبعضهم ولدوا فى لبنان وسورية .

أما الذين ولدوا في مصر فيأتى على رأسهم :

مصطفى صادق الرافعى (١٨٨٠ – ١٩٣٧) وأحمد حسن الزيات (١٨٨٥ – ١٩٦٨) وعبد الرحمن شكرى (١٨٨٦ – ١٩٥٨) وأحمد أمين (١٨٨٦ – ١٩٥٤) ومحمد حسين هيكل

(١٨٨٨ – ١٩٥٦) وطه حسين (١٨٨٩ – ١٩٧٣) وعباس العقاد (١٨٨٩ – ١٩٦٤) وإبراهيم عبد القادر المازنى (١٨٩٠ – ١٩٤٩) .

وأما الذين ولدوا فى لبنان وسورية فيأتى على رأسهم :

أمين الريحانى (١٨٧٦ – ١٩٤٠) وبشارة الخورى أو الأخطل الصغير (١٨٨٥ – ١٩٦٨) ونسيب عريضة (١٨٨٧ – ١٩٤٦) ورشيد سليم الخورى أو الشاعر القروى (١٨٨٧ – ١٩٨٦) وميخائيل نعيمة (١٨٨٩ – ١٩٨٨) وإيليا أبو ماضى (١٨٨٩ – ١٩٥٧) .

ومن الملاحظ أن اثنين من هؤلاء ولدوا على أطراف الثمانينات ، وهما الريحانى والمازنى ، أما الباقون فولدوا على مدارها ، ومن الملاحظ أيضا أن إبداع الأدب ، شعرا ونثرا ، شغلهم جميعًا . ومنهم أربعة زاملوا جبران فى أمريكا الشمالية ، وهم الريحانى وعريضة ونعيمة وأبو ماضى . والثلاثة الأخيرون ساهموا معه فى تأسيس « الرابطة القلمية » فى نيويورك عام ١٩٢٠ ، ومن هؤلاء وأولئك أيضا واحد شاركه فى تجربة الاغتراب ، ولكن عن بعد ، وهو الشاعر القروى الذى عاش فى أمريكا الجنوبية ، بل إن منهم ثلاثة كانوا أكثر قربا من القدماء فى الشعر ، وأقل إقبالاً على التجديد ، وهم الرافعى والأخطل الصغير والقروى . ومع ذلك

كانت روح المعاصرة ترفرف على إنتاجهم بشكل عام ، وتربط بينهم فى سعيهم المشترك نحو مواكبة العصر ، والإحساس بمسؤولية الكلمة وتبعة الأديب .

إلى أى مدى - إذن - اختلف جبران عنهم ؟

من المعروف أن عقد الثمانينات ذاك شهد أيضا بداية التغلغل الأوربى الرسمى عن طريق الغزو . فقد سقطت تونس فى أيدى الفرنسيين عام ١٨٨١ ، وسقطت مصر فى أيدى الإنجليز فى العام التالى ، وكان معنى هذا ازدهار الصلة الثقافية بين العرب وأوربا ، بالإكراه أو بالاختيار ، وفى هذا الإطار كان جيل جبران مطالبا بالمحافظة على الهوية العربية من ناحية ، والاستمرار فى الأخذ من الثقافة الغربية من ناحية أخرى ، ولا سيما فى مجال الأنواع والأشكال الأدبية التى لم يطورها العرب ، مثل الرواية والمسرحية والمقالة والنقد ، فضلاً عن المضى فى العطاء والإبداع .

ونجح جبران وأبناء جيله هؤلاء فى تحقيق هذه المعادلة الصعبة بوجه عام ، فاستطاعوا أن يحافظوا على الهوية العربية فيما يبدعون ، وأن يطوروا الأساليب الشعرية ، وأن ينضجوا تجارب الجيل الأسبق - مثل المويلحى والمنفلوطى - فى المقالة والرواية والقصة القصيرة . ولكن جبران نفسه لم يصل إلى ما وصل إليه بعض أبناء

جيله فى القصة والرواية والشعر بشكل خاص ، لا فى الكم ولا فى الكيف كما سنوضح بعد قليل .

إذا كان معاصرو جبران هؤلاء تميزوا بتنوع الأنواع والأشكال الأدبية فى الشعر والنثر ، فهم تميزوا أيضا بعمق الصلة التى ربطت معظمهم بالآداب الأوربية ، ولكن جبران والريحانى ونعيمة تميزوا بأنهم كتبوا بلغة غير لغتهم . ثم تميز جبران نفسه على زميليه هذين باتساع تجربته إلى حد القسمة العادلة تقريبًا بين ما كتبه بالعربية (ثمانية كتب) وما كتبه بالإنجليزية (ثمانية أخرى) وإذا كانت المؤثرات الأوربية قد ظهرت بوضوح فى إنتاج أبناء جيله - باستثناء الرافعى والخورى والقروى - فقد ضم إليها جبران مؤثرات أخرى من الفلسفة البوذية والشعر الأمريكى ، فضلاً عن الكتاب المقدس بعهديه .

ومن الطبيعى أن يتفاوت جبران ومعاصروه فى الأخذ من الثقافة الأوربية ، والتجريب داخل مجال الأنواع والأشكال التى تركها قدماؤنا دون تطوير ، بل داخل مجال الشعر الذى لم يكونوا فى حاجة إلى العنف فى تطويره بمقدار ما كانوا يريدونه على مستوى عصرهم شكلاً وموضوعًا ، ولذلك تفاوتت حصيلة اجتهاداتهم النظرية والتطبيقية على السواء .

وبينما نجح محمد حسين هيكل فى تقديم نموذج ناضج فنيًا

من الرواية قبيل الحرب العالمية الأولى ، وهو روايته « زينب » ، نجح ميخائيل نعيمة أيضا فى تقديم نماذج ناضجة مماثلة فى القصة القصيرة جمعها فى مجموعته « كان ما كان » التى ظهرت عام ١٩٣٧ ، وإن كان نشر بعضها فى نيويورك فى الفترة من ١٩١٤ إلى ١٩٢٥ ، وبينما كان هيكل ونعيمة رائدين فى هذا المجال القصصى لا نجد فى محاولات جبران القصصية ما يرقى من الناحية الفنية إلى صنيع زميليه ، وبينما جرب معظم معاصرى جبران الكتابة فى النقد ونظرية الأدب وتاريخه لم يقترب هو من هذا المجال ، وفى الوقت الذى كتب فيه بعضهم ألوانًا من أدب الرحلات والسيرة العامة والذاتية لم يدخل هو مثل هذه المجالات ، وإذا كان هو قد جرب كتابة الدراما التمثيلية فلم تكن حصيلة ما كتبه فيها تضارع فى نضجها الفنى حصيلة زميله نعيمة منها ، ولذلك تظل أهم الأشكال والأنواع الأدبية التى شارك فيها معاصريه هى القصيدة ، منثورة أو منظومة ، والمقالة .

لقد كتب الجميع الشعر باستثناء ثلاثة ، هم هيكل والزيات وأحمد أمين . وكتب الجميع المقالة الأدبية باستثناء ثلاثة أيضا ، هم الخورى والقروى وأبو ماضى ، ولكن ظل الجميع ، بغير استثناء ، يولون الشعر جُلَّ عنايتهم ، ومع ذلك يمكن أن نلاحظ مستويين واضحين فى القصيدة عند من كتبوها منهم : مستوى

يلتزم بنموذج القدماء ويضم طه حسين فى شعره القليل غير المجموع ، كما يضم الرافعى والأخطل الصغير والقروى ، ومستوى آخر يتطلع إلى نموذج عصرى حتى وهو يستخدم بحور القدماء ، ويضم جبران والريحانى ونعيمة والعقاد وشكرى والمازنى وأبا ماضى وعريضة ، وهذا المستوى يشكل أغلبية أبناء الجيل ، كما هو واضح ، وفيه حرص أصحابه على الدعوة النظرية إلى التجديد مع تقديم تطبيقاتها العملية ، باستثناء جبران وأبى ماضى وعريضة الذين كانوا أقل زملائهم تشريعًا للشعر وسنا لقوانين الإبداع ، وكان جبران أقلهم فى المغامرة مع الشكل باستثناء شعره المنثور الذى خرج فيه نهائيا على نظام العروض والقوافى ، بل إن ما جمع من قصائده السائرة على هذا النظام الموروث يقل عما جمع لكل من زملائه ، باستثناء الريحانى الذى استقر على الشعر المنثور ، وبينما لا تزيد مغامرة جبران فى الأشكال الموروثة على المقطوعات والتنويع فى القوافى ، نجد بعض زملائه – من أصحاب المستوى الأخير – يتوسعون فى إرسال القافية مثل عبد الرحمن شكرى ، أو التقطيع داخل الأبيات مثل نسيب عريضة .

وكان أصحاب هذا المستوى المتطلع إلى نموذج عصرى للقصيدة يطلبون من الشاعر أن يحرص على الوحدة العضوية والفنية فى

القصيدة ، وأن يصور وجدانه ، وأن يترجم مشاعره ، لا أن يحاكي أو يتكلف ، وكانوا يطلبون هذا وذاك بمنطق وتحليل ، ونقد عميق ، مثلما فعل العقاد والمازنى ونعيمة الذين كانوا أكثر زملائهم تنظيرًا وتشريعا ، ولكن جبران كان مختلفا ، فهو لم يكن ناقدا ، ولا عارفًا بالمنطق والتحليل ، وإنما كان يقول ما يحسه بطريقة أقرب إلى الخيال والتهويم ، مع أنه لم يخرج على ما قاله زملاؤه من أصحاب المنطق والتحليل .

لنتوقف هنا عند مثال يوضح ما نقول ، وليكن المثال حول مفهوم أصحاب هذا المستوى – ومنهم جبران – للشعر . فقد قال العقاد إن « الشعر هو التعبير الجميل عن الشعور الصادق » ، وقال طه حسين إن « الشعر كلام مقيد بالوزن والقافية يقصد إلى الجمال الفنى » . وقال المازنى إن « الشعر خاطر لا يزال يجيش بالصدر حتى يجد مخرجا ويصيب متنفسا » . وقال نعيمة إن « الشعر لغة النفس » . ومع أن هذه الأقوال ليست كل ما قاله هؤلاء عن الشعر ، فهى تتميز بالمنطق ، وتتسربل بالوضوح ، على نقيض قول جبران إن « الشعر يا قوم روح مقدسة ، متجسمة من ابتسامة تحيى القلب أو تنهدة تسرق من العين مدامعها ، أشباح مسكنها النفس ، وغذاؤها القلب ، ومشربها العواطف ، وإن جاء الشعر على غير هذه الصور فهو كمسيح كذاب ، نَبْذُه أوقى »

ومع ذلك لم يختلف هذا التعريف المُموه بالخيال مع تلك التعريفات المنطقية الواضحة التى يتمم أحدها الآخر .
ولكن جبران لم يكتب شعره على طريقة العقاد وطه حسين والمازنى ونعيمة وحدها ، وما كتبه على هذه الطريقة التقليدية — إذا صح أن نسميها كذلك من حيث الشكل — قليل كما أشرنا ، وهو قليل تفوق عليه كما وكيفا — الكثير الذى كتبه العقاد والمازنى وشكرى وأبو ماضى على وجه التخصيص ، ومع ذلك عوض جبران هذا القليل بالكثير من النثر الذى كان أقرب إلى الشعر فى الروح والخيال والصور ، وإن كان غير موزون أو مقفى ، وهذه أيضا حال ابن جيله مصطفى صادق الرافعى الذى كتب شعرا أكثر مما كتب جبران ، ولكن نثره يظل أفضل من شعره ، ولا سيما فى ثلاثيته : رسائل الأحزان ، السحاب الأحمر ، أوراق الورد ، وبالرغم من هذا يظل جبران أيضًا شاعر النثر بين زملائه ومعاصريه ، ومن هذه الناحية تفوق على الرافعى الذى يبدو أنه تأثر به فى ثلاثيته المذكورة . فقد أنتجها بعد اشتهار جبران فى العربية . كما تفوق على زميل مهجره أمين الريحانى الذى نشر شعرا منثورا فى مجلة « الهلال » منذ ١٩٠٥ ، أى فى ذات الوقت تقريبا الذى ظهر فيه أول أعمال جبران بعنوان « الموسيقى » . وليس من الغريب أن يكون نثره فى هذا المقال المطول ، وما تلاه من أعمال ، من أهم المؤثرات — بعد ذلك — فى تطور ما سمى « قصيدة النثر » فى أدبنا المعاصر .

بم يتميز نثر جبران الشعرى أو شعره المنثور ؟

لعل أبرز خواص هذا النثر أنه أشبه برشاش الصور إذا صح أن تحل الصور محل الرصاص ، فهو يرش علينا الصور فى اندفاع لا يوهنه إلا إحساسه بانتهاء مهمة الرش ، ولا يوقفه إلا سكون الانفعال الذى يحركه ، وهذه فقرة من « الموسيقى » ، يخاطبها جبران بقوله :

« يا ابنة النفس والمحبة ، يا إناء مرارة الغرام وحلاوته ، يا أخيلة القلب البشرى ، يا ثمرة الحزن وزهرة الفرح ، يا رائحة متصاعدة من طاقة زهور المشاعر المضمومة ، يا لسان المحبين ، ومذيعة أسرار العاشقين ، يا صائغة الدموع من العواطف المكنونة ، يا موحية الشعر ، ومنظمة عقود الأوزان ، يا موحدة الأفكار مع نتف الكلام ، ومؤلفة المشاعر من مؤثرات الجمال ، يا خمرة القلوب الرافعة شاربها إلى أعالى عالم الأخيلة ، يا مشجعة الجنود ، ومطهرة نفوس العابدين ، يا أيتها التموجات الأثيرية ، الحاملة أشباح النفس ، ويا بحر الرقة واللطف ، إلى أمواجك نسلم أنفسنا ، وفى أعماقك نستودع قلوبنا ، فاحمليها إلى ما وراء المادة ، وأرينا ما تكنه عوالم الغيب » .

فى هذا المثال المبكر من النثر الجبرانى يتمثل رشاش الصور ، وتنهمر هذه الصور علينا غير تاركة لنا فرصة التأمل فيما تحمله

من أفكار ، ومع أن أكثر الصور غير محسوس ، فثمة شيء ما يربط بينها ، ويعوضنا عن رتابة أدوات النداء وضعف الإيقاع ، هو وحدة الانفعال والعاطفة . ولكن هذه الوحدة لا تغنى – على المدى الطويل – عن الفكر الشاحب هنا ، ولا عن الثرثرة ، وتلك هى مشكلة النثر الجبرانى فى النهاية ، ولا سيما فيما كتبه باللغة العربية ، فما أكثر ما نواجه فيه من تكرار واستطراد ، ولف ودوران ، وما أقل ما نخرج منه بزاد فكرى معمر ، ومع ذلك فهو نثر يتميز بالسيولة أيضا ، كما يتميز بشحنات عاطفية قوية ، وخيال واسع ، وجمال مغر ، بغير كدح ولا نحت ، ولكن أليست هذه كلها خصائص بعض نثر طه حسين أيضا ، ولا سيما فى كتابه « على هامش السيرة » ؟

لم تطل حياة جبران مثلما طالت حياة معظم أبناء جيله ، ولم تمكنه حياته القصيرة نسبيًا من التجريب فى أنواع أخرى من الأدب ، مثل السيرة والسيرة الذاتية اللتين جربهما العقاد وطه حسين وميخائيل نعيمة ، ولا فكر فى تدوين أسفاره وكتابة رحلاته مثلما فعل أمين الريحانى ، ولا كانت قدراته الثقافية والعقلية تؤهله لكتابة النقد ، ولم ينفرد بين أبناء جيله هؤلاء إلا بالرسم والانقطاع تقريبا عن الكتابة بالعربية بعد عام ١٩٢٠ .

غير أن من أهم الملامح الفنية العامة فى أدب جبران ومعاصريه ذلك المزاج الرومانتيكى الذى وحد بينهم – فى مرحلة الشباب بصفة خاصة

– وطبع كتاباتهم المبكرة بالعديد من الخصائص الرومانتيكية الأوربية ، وعلى رأسها التمرد ، والعاطفة ، والخيال ، والحزن ، والشعور بالغربة ، والميل إلى الفطرة والطبيعة ، واتخاذ المرأة حبيبة وملهمة ، ولكن معظم زملائه ما لبثوا أن تحولوا – شيئا فشيئًا – إلى العقلانية والوضوح ، ومالوا إلى الصياغة الكلاسيكية ، وبقى هو على رومانتيكيته ، وزاد عليها شيئًا من الرمزية ، وقاوم كلاسيكية التعبير وعقلانيته ، حتى النهاية ، ولهذا كان من أكثر أبناء جيله جذبًا للشباب ، كما حدث في الثلاثينات حين ألهم كثيرين من شعراء جماعة أبوللو ، وأثر فى بواكير أعمالهم .

ولكن ، كيف نظر معاصروه وأبناء جيله إلى أدبه ؟

تفاوتت هذه النظرة على أى حال ، ولكنها لم تُخْفِ الإعجاب العام بكتاباته ، فشاعر مثل إيليا أبى ماضى أزعجته شكوى جبران شبه الدائمة من الغربة والناس والزمان ، فقال فيه قصيدة جميلة ، منها :

أيهذا الشاكى وما بك داء	كيف تغدو إذا غدوت عليلا
إن شر الجناة فى الأرض نَفْسٌ	تتوقى قبل الرحيل الرحيلا
وترى الشوك فى الورود وتعمى	أن ترى فوقها الندى إكليلا
هو عبء على الحياة ثقيل	من يظن الحياة عبئًا ثقيلا
فتمتع بالصبح ما دمْتَ فيه	لا تخف أن يزول حتى يزولا
أيهذا الشاكى وما بك داء	كن جميلاً تر الوجود جميلا

وشاعر آخر مثل نسيب عريضة لم يدع فرصة دون الثناء على شعر جبران ونثره ، في مقدماته لأعماله التى نشرها له بمجلته « الفنون » في نيويورك ، وكذلك فعل ميخائيل نعيمة الذى كتب عنه أول مقال فى حياته ، عام ١٩١٣ ، ثم تلاه بمقالين فى كتابه « الغربال » عام ١٩٢٣ ، وعده « ثورة قبل كل شيء ... ثورة بحد ذاته » ، ووصفه بأنه صاحب « مفهومية جديدة عن الجمال في التنسيق والبيان » ، وتنبأ لأدبه بتقديس الذكر وطول العمر ، لأنه « ثورة زعزعت أركان حصوننا الأدبية المتداعية ، وجاءتنا بمقاييس جديدة للجمال فى البيان » ، على حد تعبيره ، ومع ذلك لم يثبت نعيمة على هذه الآراء المجاملة طويلاً ، فعندما قدم الطبعة التى ضمت أعمال جبران العربية عام ١٩٤٩ بدأ فى إعادة النظر فى أحكامه السابقة ، وإضافة ملاحظات سلبية على كتابات جبران ، ومن هذه الملاحظات أن الحياة لم تُعِدّ جبران لفن القصة ، فلم يبدع فيه أو يحلق ، وأنه « ما دان يوما بقوة الواقع وحقيقته ، ودان كل حياته بحقيقة الخيال وسلطانه » ، وأن مقطوعات الشعر المنثور والمثل والموعظة كانت « الأقرب إلى ذوقه ومزاجه وفطرته الفنية من كل ما عداها من ضروب الأدب » ، وأن فكره بسيط ، لم يقو إلا فى كتاباته الإنجليزية .

لم يكن معاصرو جبران فى مصر فى حاجة إلى مجاملته على أى حال ، ولكن مما يلفت الانتباه أن هيكل وطه حسين والمازنى والعقاد أجمعوا فى وقت متقارب على الإعجاب بكتابات جبران ،

وموهبته ، وخياله ، واستقلال روحه ، وتجديده ، ثم أخذوا عليه فى الوقت ذاته تساهله في اللغة وأصولها إلى حد الركاكة والضعف والخطأ ، وكان العقاد أولهم وأوضحهم فى بيان هذا الموقف ، فقد كتبت مقالاً عام ١٩١٩ فى نقد قصيدة « المواكب » التى قدمها نسيب عريضة بأنها نموذج للشعر الصحيح ، وأنكر العقاد هذا الحكم ، وإن اعترف بأن « ناظمها يفكر تفكير شاعر » على حد قوله ، ثم أخذ على القصيدة ما وقعت فيه من الخطأ اللغوى وضعف التركيب وغلبة العبارة النثرية على النغمة الشعرية ، وذكر جبران بأنه إذا « كان يحترس من الوقوع فى مثل هذا الخطأ لو كتب بإحدى اللغات الغربية ، فالاحتراس فى الكتابة العربية أولى » ومع ذلك أشار العقاد إلى أنه قرأ فى القصيدة « أبياتا من أصدق الشعر وأحكمه » ، ثم اختتم نقده ناصحا بقوله : « عندنا أنه لو طرق باب الشعر المنثور لكان ذلك أفسح مجالاً لآرائه ، وأقرب إلى سليقته وقدرته اللغوية من معالجة الشعر الموزون ، وحبذا لو أقل من المعانى الرمزية ، فإنها بقية من بقايا إبهام الكهان الأقدمين ، لا يقبلها فى العصور الحديثة إلا أشباه أتباع الكهان فيما تصرم من العصور » .

ويبدو أن جبران أخذ بالشطر الأول من نصيحة العقاد ، فلم يكرر تجربته مع الشعر الموزون ، وانصرف إلى الشعر المنثور حتى بعد انصرافه عن الكتابة بالعربية ، فى العام التالى ، وقد اتفق حكم

نعيمة هنا مع حكم العقاد ، بعد ٢٠ عاما ، حول قرب الشعر المنثور إلى ذوق جبران ومزاجه وسليقته .

غير أن جبران – كما ذكر نعيمة فى سيرته التى كتبها له بعد وفاته – كان يسعى وراء المدح ، وينفر من النقد والقدح ، وهذا ما يفسر ضيقه الشديد – فى بعض كتاباته – بما كان يكتبه عنه معاصروه ، وكثيرا ما كان هذا الضيق يتحول إلى عناد وغضب أعمى ، فينفس عنه بالتعالى على النقد والملاحظات السلبية ، ومن أشهر مقالاته فى هذا الصدد مقاله « لكم لغتكم ولى لغتى » ومقاله « نحن وأنتم » وإذا كان المقال الأول واضح المرمى فى عنوانه ، فقد جاء فى المقال الآخر قوله فى الرد على لوم أبى ماضى وزملائه : « نحن أبناء الكآبة ، والكآبة غيوم تمطر العالم خيرا ومعرفة . وأنتم أولاد المسرات ، ومهما تعالت مسراتكم فهى كأعمدة الدخان ، تهدمها الرياح ، وتبددها العناصر » وفى مقال ثالث بعنوان « الشاعر » قال فى مستهله : « أنا غريب فى هذا العالم » وقال فى ختامه : « أنا شاعر أنظم ما تنثره الحياة ، وأنثر ما تنظمه ، ولهذا أنا غريب ، وسأبقى غريبا ، حتى تخطفنى المنايا وتحملنى إلى وطنى » .

وفى هذه المقالات الثلاث – بصفة خاصة – يكمن سر جبران ، ويعشش جوهر رؤيته ، ويتضح مفتاح عالمه ، ويتكون هذا المفتاح

ذاته من ثلاث مفردات أشبه بالأعمدة ، وهى : التمرد والتحدى والتعالى ، فهو يتمرد أولاً على ما لا يروق له أو يخالفه ، ثم يتحداه ، ولكنه يتعالى عليه فى النهاية ويتجاوزه ، وكأن الأمر دورة ثلاثية المراحل فى تفكيره وإبداعه ، على الرغم من بعض الاستثناءات القليلة التى تؤكد هذا النمط ولا تنقضه ، وقد كان التمرد والتحدى خاصيتين بارزتين فى فكر بعض أبناء جيل جبران ، ولا سيما طه حسين ، ومع ذلك كان طه حسين يزيد عليهما المواجهة بدل التعالى . ويبدو أن التعالى ، أو الهروب ، كان صعب التحقيق داخل الوطن العربى ، حيث الاشتباك اليومى مع الحياة والبشر والأفكار والصراعات ، أما فى المهجر فكان أمرا لا مفر منه أمام المغترب الذى تفصله آلاف الأميال عن وطنه ، وكان التعويض عنه يتم عن طريق الحنين ، والتعبير عن الشوق إلى الوطن ، أو ذكر الوطن كلما ألمت به نازلة من النوازل .

نستطيع أن نخلص مما سبق إلى أن جبران لم يختلف كثيرا فى كتاباته العربية ، شعرا أو نثرا ، عن معاصريه وأبناء جيله ، وإذا كان هؤلاء تميزوا بتنوع الأشكال الأدبية ، والإجادة فى هذه الأشكال ، فقد تميز هو بالشعر المنثور وأجاد فيه ، وإذا كانوا واصلوا رحلتهم مع الكتابة العربية ، فقد خلطها هو بالرسم والتصوير الزيتى ، ثم قطعها ، واتجه نحو الكتابة بالإنجليزية التى

لا نستطيع إدخالها فى مجال المقارنة بينه وبينهم ، ومع أن أبناء جيله رحبوا بكتاباته ، وأثنوا على موهبته ، بوجه عام ، فهم لم يغفروا له التهاون فى حق اللغة والتعبير ، مما كان مثار غضبه وتعاليه .

مجلة « العربى » الكويت : نوفمبر ١٩٨٨

ت . س . إليوت فى ذكراه المئوية

فى ٢٦ سبتمبر ١٩٨٨ احتفلت بريطانيا بذكرى مرور مائة عام على ميلاد الشاعر توماس ستيرنز إليوت ، المعروف باسم ت . س . إليوت . ومع أنه ولد وتعلم فى أمريكا فقد أنتج كل أعماله الناضجة بعد هجرته إلى بريطانيا قبيل الحرب العالمية الأولى ، ومن خلال هذه الأعمال امتد تأثيره إلى كثير من بلدان العالم ولغاته ، بما فى ذلك أمريكا ذاتها .

ومع حلول الذكرى المئوية لميلاد إليوت أخرجت دور النشر الإنجليزية بعض الكتب والدراسات المهمة حول حياته وأدبه ، وكشف الباحثون النقاب عن بعض الجوانب الغامضة فى تاريخه ، ولم يبق شىء من أعماله غير منشور سوى جزأين من رسائله الخاصة إلى أهله وأصدقائه ، سيصدران فى العامين القادمين على التوالى ، بعد أن ظهر الجزء الأول بالفعل ، وكذلك لم يبق سوى رسائله الخاصة إلى صديقته الأمريكية إميلى هيل التى أوصى بعدم نشرها قبل مرور ٥٠ عاما على وفاته ووفاتها ، أى فى عام ٢٠٢٠ .

يأتى على رأس هذه الكتب والدراسات الجديدة عن إليوت كتابان مهمان ، أولهما يضم سيرة إليوت من تأليف الشاعر والقاص الإنجليزى الباحث بيتر أكرويد ، والآخر يضم رسائل إليوث الشخصية لأهله وأصدقائه ومعارفه من إعداد زوجته الثانية فاليرى إليوت التى كانت سكرتيرة له قبل زواجهما عام ١٩٧٥ .

أما سيرة إليوت فتكتسب أهميتها من كونها أول سيرة ضافية شاملة تؤلف عنه ، فمن المعروف أنه كان يكره السير ، ولا يهتم بوضع سيرة لحياته ، حتى لو كانت هذه السيرة ذاتية بقلمه ، ومن المعروف أيضا أنه كان يفصل بين حياة الأديب وإنتاجه ، ولا يرى الأدب جزءا من حياة منتجه ، بل يرى الإبداع هروبا من شخصية مبدعه ، ولذلك بذل أكرويد مجهودا مضنيا فى سبيل جميع مادة هذه السيرة الإليوتية ، فتنتقل بين بريطانيا وأمريكا ، ونقب فى آلاف الأوراق ، وقلب فى عشرات الكتب والصحف ، وقابل الباقين على قيد الحياة من أهل إليوت وأصدقائه ومعارفه ، حتى خرجت السيرة فى ثوب محكم ، بعد أن استكملت عدتها من البحث والاستقصاء .

ويتبين من هذه السيرة أن إليوت عاش ٧٧ عاما (١٨٨٨ — ١٩٦٥) توزعت بين مراحل وأطوار مختلفة ، فقد قضى الثلث الأول من حياته فى نعيم وهناء بين أسرة ثرية ، وفرت له أفضل

أنواع التعليم ، وألحقته بجامعة هارفارد التى تتخرج فيها الصفوة ذات النفوذ فى أمريكا ، وأعدته – حسب استعداده وميوله – لدراسة الأدب والتاريخ والفلسفة ، ليكون أستاذًا جامعيًا بعد ذلك ، بل يسرت له السفر إلى أوربا ، وقضاء عام دراسى فى فرنسا قبل إنهاء الماجستير ، ولكن حرفة الأدب كانت قد أدركته ، ومع أن أمه كانت تنظم الشعر ، وترعى محاولاته المبكرة فى كتابته ، فقد كان يهمها أن يصبح أستاذًا فى الفلسفة ، وأن يكتب الشعر فى وقت فراغه ، ومع أنه أبدى تفوقا فى دراسته الجامعية ، وأنهاها فى ثلاث سنوات بدلاً من أربع ، فلم يعقه ذلك عن الاستمرار فى كتابة القصائد ، ولا عن قراءة أصعب شعر كتبه الفرنسيون قبل ولادته وبعدها ، وهو الشعر الرمزى المحفوف بالغموض فى الصور والمعانى ، وفتح له هذا الشعر نافذة هبت عليه منها ريح الإصرار على تتبعه واستكناه أغواره ، وكان العام الذى قضاه فى باريس (١٩١٠ – ١٩١١) تجربة لا تنسى ، أتقن خلاله الفرنسية حتى كتب بها شعرًا ، واطلع على ما لم يطلع عليه من شعرها وشعر الإيطالية والألمانية ، وعرف شابا من أذكى شباب جيله ، كان يدرس الطب ويكتب الشعر ، وهو جان فيردينال الذى أهدى إليه ، بعد ذلك ، قصيدته المشهورة « أغنية حب ج . ألفرد بروفروك » . وقد قتل فيردينال وهو يطبب الجرحى على إحدى جبهات القتال أثناء الحرب الأولى .

ولكن أهم ما خرج به إليوت من تجربة تلك « السنة الرومانتيكية » كما سماها ، هو أنه عقد العزم على أن يُخلِص للشعر ، وأن يستجيب لذلك « الطُّعْم » الأوربى الذى تسلل إلى أعماقه ، ولم يمض عليه فى هارفارد ، بعد عودته ، ثلاثة أعوام حتى هبطت عليه فرصة ذهبية ، حين عرضت عليه الجامعة منحة دراسية لإعداد أطروحة دكتوراه عن فلسفة ف .هـ . برادلى (١٨٤٦ - ١٩٢٤) الفيلسوف الإنجليزى الذى تأثر بأسلوبه ، وكانت المنحة تقضى بالسفر إلى جامعة أوكسفورد لمدة سنة قابلة للتجديد ، فسافر على الفور ، وفى إنجلترا ، أو فى لندن على وجه التحديد ، قابل محرك الحداثة فى عصره الشاعر الناقد عزرا باوند ، وكان باوند يكبر إليوت بثلاث سنوات فقط ، ولكنه سبقه إلى عالم النشر بخمسة دواوين من الشعر ، فضلاً عن أنه ضاق بأمريكا والتعليم فى الجامعة ، وجاء مهاجرًا يسعى وراء المغامرة والحيوية اللتين تميزت بهما أوربا فى ذلك الوقت .

مضت السنة الأولى بإليوت فى إنجلترا دون أن يكتب أطروحته ، فلما تجددت المنحة سنة أخرى بدأ فى كتابتها ، ولكنه كان قد وقع تحت تأثير باوند الذى أعجبه شعره ، وشرع فى السعى إلى نشره ، وحين انتهى إليوت من أطروحته كان قد قرر البقاء والهجرة النهائية ، فأرسل الأطروحة إلى الجامعة ، وبقى هو ، وعندما

جاءه خبر قبول الجامعة لبحثه ودعوتها إياه للعودة ، والانتظام في سلك التدريس ، كان قراره بالبقاء أقوى من أى إغراء .

وهنا تبدأ مرحلة أخرى تستغرق الثلث الأوسط من حياته ، وتستمر حتى اشتعال الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ .

فى هذه المرحلة يتحول « ابن الذوات » الأمريكى إلى « كادح » إنجليزى ، يحاول أن يكسب عيشه بعرق جبينه من الكتابة للصحف والتعليم بالمدارس ، وسط دمار الحرب وانتشار البطالة فى إنجلترا ، وينشر بعض شعره الباكر ، ويتزوج من فتاة إنجليزية ، ولكن هذه الزوجة الأولى تنغص عليه حياته بأمراضها المتعددة المزمنة التى انتهت بها إلى الجنون ، ويضطر إلى العمل بأحد البنوك لمدة تسع سنوات ، وفى عام ١٩٢٠ ينشر كتابا نقديًّا ناجحا بعنوان « الغابة المقدسة » ثم ينشر أهم قصائده وأطولها بعد سنتين ، بعنوان « الأرض الخراب » ، وفى عام ١٩٢٥ يترك البنك ليعمل مستشارا ومديرا للنشر بدار فيبر وفيبر Faber & Faber ثم يضطر إلى الانفصال عن زوجته ، ويعيش بمفرده تارة ، أو مع بعض أصدقائه تارة أخرى ، ويكتسب الجنسية البريطانية ، ويتحول إلى الكنيسة الإنجليزية ، وينادى بأنه كلاسيكى فى الأدب ، ملكى فى السياسة ، أنجلو كاثوليكى فى الدين ، بل يصبح متعصبا للدين وضرورته فى تطهير حياة الفرد وقيم المجتمع ، ولكنه يصبح أيضًا

على رأس شعراء عصره وأكثرهم نفوذًا ، ويؤسس لنفسه مكانة مرموقة فى النقد والشعر على السواء ، وهى مكانة ساهمت فى ترسيخها مجلة أدبية اسمها « المعيار » . Criterion وكان قد أسس هذه المجلة عام ١٩٢٢ بتمويل من سيدة محبة للأدب ، ثم نقلها إلى دار النشر التى عمل بها ، وعن طريقها – مع دار النشر – قدم العديد من الأصوات والمواهب الشعرية الجديدة .

وقبل أن تنتهى تلك المرحلة الثانية كان إليوت قد نزل إلى ميدان التأليف المسرحى الذى استمر على ساحته إلى النهاية مثلما استمر فى عمله بدار النشر ، ومع بداية الحرب العالمية الثانية تبدأ المرحلة الأخيرة فى حياته ، وفيها توقفت مجلته المرموقة ، وازداد إقبالاً على الشعر المسرحى وإقلالاً من الشعر الغنائى ، وفى عام ١٩٤٧ ماتت زوجته بإحدى المصحات ، وأصبح شيخًا شبه محطم على مشارف الستين ، ولكن سرعان ما تجددت حيويته فور فوزه بجائزة نوبل عام ١٩٤٨ ، وصار يتلقى النياشين وشهادات الدكتوراه الفخرية التى انهالت عليه من جامعات أمريكا وأوربا ، وازدادت تنقلاته وأسفاره ، ولا سيما إلى أمريكا ، بعد زواجه الثانى ، وعن طريق هذا الزواج وجد السعادة الشخصية لأول مرة ، وعوض نفسه عن تعاسات زواجه الأول ، وظل مقبلاً على الحياة حتى وفاته ، وقبيل موته عام ١٩٦٥ أوصى بإحراق جثته ، ودفن رماده

بقرية « إيست كوكر » الإنجليزية الصغيرة ، التى خرج منها جده الأكبر مهاجرًا إلى أمريكا ، فى القرن السابع عشر .

من هذه المراحل الثلاث فى حياة إليوت يخرج قارئ سيرته ببعض الملامح البارزة فى شخصيته وأدبه على السواء ، فقد غرست فيه تربيته الصارمة الكثير من الانضباط والنظام والشدة على النفس ، وإذا كانت هذه من خصائص المشتغلين بالفكر والعلم لا الشعر ، فقد أنتجت كتاباته النثرية والنقدية ، ولكنها لم تقض على حساسيته الأصيلة التى كانت وراء إبداعاته الشعرية ، فضلاً عن أن نقده كان نوعًا من التبرير النظرى لشعره من جهة ، ومحاولة لفهمه وتطويره من جهة أخرى ، ومع ذلك فشعره ليس من النوع العادى اليسير على الفهم والاستجابة الفورية ، ففيه طبقات فوق طبقات من المعانى والإشارات ، وفيه أيضا تيار من الفكر والوعى بالتراث الإنسانى ، يسرى فى أوصاله فيكسبه فرادة وعمقًا . ولولا أن حساسيته بعيدة الغور لما استطاع أن يفلت من قبضة العقل وتجريد الفلسفة .

وقد كان من أهم الاتهامات النقدية التى وجهت إلى شعر إليوت أنه عقلانى تطغى عليه الثقافة ، وهو اتهام سبق أن فنده مريده الشاعر الناقد ستيفن سبندر ، وعلق بأن أصحابه ظنوا أن العقل بارد بالضرورة ، وأضاف : « لو كان إليوت باردا لما انسقنا

وراءه » ، وأشار إلى غنى قصيدة « الأرض الخراب » بالموسيقى واللغة الطيعة ، مما يندر وجوده فى الشعر ، الأمر الذى يجعل شعر إليوت قريبًا من العواطف .

وإذا كان إليوت حاول كثيرا فى حياته الشخصية وكتاباته النقدية أن يفصل بين الأديب وإبداعه ، وأن يتخفى ويتكتم ، فلم يكن شعره منفصلاً عن حياته ، ولا كان نقده منفصلاً عن شعره ، وهذا ما تظهره سيرته بجلاء . وإذا أخذنا « الأرض الخراب » كمثال ، وطابقناها على ظروفه الشخصية وأحوال عصره لوجدناها من غرس هذه الظروف وتلك الأحوال ، فقد كانت حياته خلال السنوات التى سبقتها – منذ انتهاء الحرب الأولى عام ١٩١٨ على الأقل – جحيمًا من المنغصات والأزمات والأمراض ، كما كانت إنجلترا – بل كانت أوربا بأسرها – خرابا روحيًا فوق الخراب المادى ، ومن هذا وذاك خرجت « الأرض الخراب » لتعبر عن حالة خاصة وأخرى عامة ، سواء بسواء .

تظهر فى السيرة – بعد ذلك – مجموعة من الخصال التى تميز بها إليوت نفسه ، وأهمها القلق ذو السطح الهادئ إذا صح التعبير ، أى ذلك القلق الداخلى المثير للإبداع والتأمل ، حتى حين ركن إلى الدين كنوع من الخلاص على المستوى الشخصى ، ولكن هذا القلق المبدع الذى يميز كبار المبدعين كان مصحوبًا

بالتناقض أحيانا فى السلوك والأقوال ، مثلما كان مغلفا بضبط النفس والكتمان والتحفظ ، وإذا تناقض هذا كله مع الوفاء للأصدقاء ، والسعى لتشجيع الشباب فذلك هو التناقض المحبوب على أى حال ، فقد كان إليوت وفيا لأصدقائه ، ولا سيما عزرا باوند الذى وقع فى مشكلته المشهورة مع بلاده بسبب آرائه الفاشية ومناصرته لموسولينى ، وكاد يتعرض للإعدام بتهمة الخيانة الوطنية ، لولا سعى الكثيرين وعلى رأسهم إليوت الذى ظل يدافع عنه ، ويتوسط له ، ويزوره ، حتى آخر حياته ، وكان إليوت أيضا حفيًّا بالمواهب الشابة الجديدة ، لم يدخر وسعًا فى سبيل تشجيع أصحابها ونشر أعمالهم فى مجلته ودار النشر التى عمل بها ، ولعل أبرز هؤلاء الشباب – فى جيله – ثلاثة ، هم : ستيفن سبندر وويستان هيو أودن ولويس ماكنيس ، الذين وجدوا فى تشجيعه وعطفه عونًا على الظهور والتقدم فى ساحة الشعر .

وأما رسائل إليوت الشخصية إلى أهله وأصدقائه التى جمعتها زوجته الثانية فتلقى أضواء كثيرة على سيرته وخصاله وكتاباته ، ولكنها – على كثرتها – لا تقدمه ككاتب رسائل من طراز عال مثل بعض معاصريه ، ولا سيما برنارد شو وفرجينيا وولف ، ومن الطريف أن إليوت كتب فى إحدى رسائله لزميل دراسته الشاعر والناقد الأمريكى كونراد إيكن : « يجب أن تكون الرسائل صريحة

لا تعرف الكتمان ، وإلا صارت مجرد نشرات رسمية » ، ومع ذلك جاء معظم رسائله فى هذا المجلد الكبير (٦٣٩ص) أقرب إلى النشرات الرسمية ، كما لاحظ أحد المعلقين الإنجليز ، ويبدو أن السر فى هذا التناقض الصغير يرجع إلى أن معظم هذه الرسائل كان أقرب إلى أداء الواجب ، بمعنى أن إليوت درج فى الفترة من ١٨٩٨ إلى ١٩٢٢ ، التى يشملها المجلد ، على كتابة الرسائل « الإخبارية » ، لا الرسائل التعبيرية ، فهو يروى أخبارًا أو يرد على أخبار ، ولكنه حين يعبر عن نفسه ، ولا سيما فى رسائله التى كتبها أثناء سنته الرومانتيكية فى باريس ، يفعل ذلك بانفعال وعاطفة وحماسة .

ومن الأضواء التى تلقيها رسائله على سيرته وخصاله أنها تؤكد إصراره المبكر على الشعر وتمرده على الفلسفة ، فهو يكتب أثناء دراسته فى أوكسفورد ، « أوكسفورد جميلة جدا ، ولكنى لا أحب أن أموت » . كما تؤكد قلقه وتأثره بفترة الحرب الأولى ، فهو يقول فى رسالة أخرى : « لقد غيرتنا جميعا هنا السنوات الثلاث الماضية بشكل لا يقاس عليه ولا دواء فيه » بل تؤكد هذه الرسائل عناءه مع زوجته الأولى ، وشظف العيش الذى تعرض له ، وقبضه على وظيفة البنك بيد من حديد ، حتى يرضى أهله على مستقبله ، وينسى همومه المتراكمة ، ثم يأتى بعد ذلك تصويرها

لشكواه من الناس والزمان التى أشارت إليها سيرته فى أكثر من مرحلة ، وتعاونه مع أصدقائه – ولا سيما أيكن وباوند – عند كتابة قصيدة جديدة ، فقد درج على عرض المخطوطة على من يصطفى رأيه ، ولعل أوضح مثال لهذا الاصطفاء هو ما قام به باوند من جهد فى صقل « الأرض الخراب » ، واختصارها ، وإنهائها على نحو غامض . وقد لازمت هذه العادة إليوت حتى النهاية ، فمن النادر أن كتب شيئا من الشعر بعدها دون أن يستشير فيه أصدقاءه .

فى غمرة الاحتفال بمرور قرن من الزمان على مولده أثار يهود بريطانيا مشكلة قديمة تتعلق بشعره وشخصه ، فقد انقسم الرأى العام اليهودى حول مشاركة الطائفة اليهودية فى ذلك الاحتفال ، وظهرت ادعاءات بأن إليوت ساهم بكتاباته المبكرة – خلال العشرينات والثلاثينات – فى إذكاء نار العداوة لليهود ، التى انتهت بالإبادة الجماعية (الهولوكوست) على يد هتلر ، ولكن مشكلة عداء إليوت المزعوم لليهود ليست جديدة فى الحقيقة ، وقد تعرض لها مؤلف سيرته على أى حال ، كما مستها رسائله الشخصية ، وهى ترجع إلى عام ١٩٥١ ، حين حضر ندوة شعرية فى لندن ، ألقى فيها شاعر يهودى شاب – وقتها – قصيدة هجاء لموقفه من اليهود ، وعند ذاك تكهرب جو الندوة ، ولكن إليوت علق بقوله :

« إنها قصيدة جيدة ، قصيدة جيدة جدًّا » . ونشرت الصحف الحادث فى اليوم التالى ، وحاولت أن تستقصى أبعاده من إليوت نفسه ، ولكنه رفض الكلام فى الموضوع ، واكتفت سكرتيرته بتصريح نشرته الصحف ، قالت فيه : « لقد كتب إليه كثيرون من اليهود يتهمونه بالعداء للسامية ، وهذا غير صحيح » .

ماذا يقصد أصحاب هذا الاتهام ؟ وما سندهم ؟

لقد نخلوا كل ما كتبه من شعر ونثر حتى استخرجوا منه جميع ما يتعلق باليهود أو العداء لهم بمعنى أدق ، وخرجوا من ذلك ببيتين من شعره الباكر ، وبضعة سطور نثرية فى رسائله الباكرة أيضا .

أما بيتا الشعر فأحدهما يقول :

الجرذان تحت الأنقاض

واليهودى تحت القدر

والآخر يقول :

بيتى آيل للسقوط

واليهودى يقبع على حافة النافذة .

وأما سطور النثر فى رسائله فتضم أربع إشارات ذم فى اليهود ، وبعض الملاحظات المتعالية ذات النغمة العرقية الهجائية ، مما كان

شائعا في أوربا خلال الربع الأول من هذا القرن ، وقد أكد هذه الملاحظات صديق يهودى كان له عليه بعض الفضل فى مطلع حياته ، وهو توماس وولف زوج الروائية فرجينيا وولف الذى نشر ديوانه الأول « بروفروك وملاحظات أخرى » عام ١٩١٧ ، فقد قال وولف : « أعتقد أن ت . س . إليوت كان معاديًا لليهود على النحو الشائع الخفيف المبهم ، ولكنه كان ينكر هذا العداء بنبرة صادقة جدًّا » .

ومع ذلك كان لإليوت أصدقاء كثيرون من اليهود ، تماما مثلما كان لعزرا باوند الذى كان ينكر عداءه لليهود فى الوقت الذى يهاجمهم فيه ، ويبدو أن إليوت تأثر بصديقه باوند فى هذا المجال ، ولكن الأثر الأكبر جاءه من المناخ المعادى لليهود وسط المثقفين الأوربيين خلال ذلك الربع الأول من القرن ، فمن المعروف أن سنته الرومانتيكية فى باريس قربته من أفكار الشاعر الفرنسى ذو الأفكار المعادية للديموقراطية واليهود شارل مورا (١٨٦٨ — ١٩٥٢) ، وكان مورا يرى أن الحرية أدت إلى الفوضى والعدمية ، وأن الديموقراطية لم تعد صالحة لحفظ النظام الاجتماعى ، وأن الممولين اليهود مثل آل روتشيلد يمثلون شرًّا اجتماعيًّا مستطيرًا ، وأن اليهود أنفسهم خطرون لأنهم وضعوا ثقافتهم — منذ زمن الكتاب المقدس — على أساس مبدأ المساواة مع البشر ، وهو مبدأ

سام، وبسبب هذه الأفكار التى لم تكن جريئة فى عصره شكل موررا حزب « العمل الفرنسى » اليمينى المعادى لليهود ، وساند حكومة بيتان التى تعاونت مع هتلر أثناء الحرب الثانية ، وحكم بالسجن عند انتصار الحلفاء ، ولم يكن مورا وحده فى هذا الموقف الفكرى من اليهود والنازية ، فقد شاركه بعض أدباء جيله ومفكريه مثل لوى فرديناى سيلين وجورج سوريل ، كما شاركه بعض أدباء إنجلترا من أصدقاء إليوت بعد ذلك ، ولا سيما الشاعر الرسام ويندم لويس ، ولكن أثر مورا فى إليوت الشاب كان أقوى . وكان قد سبق إليوت بثلاثيته التى أعلنها عام ١٩١٣ حول « الكلاسيكية والكاثوليكية والملكية » .

وإذا كان باوند وويندم لويس ظلاً مقيمين على عدائهما لليهود ومناصرتهما لموسولينى والفاشية حتى النهاية ، فقد اعتدل إليوت فى الثلاثينات ، ولم تظهر فى شعره أو نثره أى إشارة عدائية لليهود أو تعاطفية مع موسولينى ، ومع ذلك فمن حسن حظه أنه نال جائزة نوبل بعد أشهر من قيام دولة إسرائيل ، وانشغال قوى الضغط اليهودية بها ، وإلا لتفرغت له هذه القوى وحرمته من الجائزة لقاء إشاراته المعادية لها فى شبابه ، ولا شك أن المتتبعين للاحتفال بذكراه المئوية قد لاحظوا نجاح هذه القوى ذاتها فى تقليصه إعلاميا داخل بريطانيا ذاتها !

روى ستيفن سبندر فى ذكرياته عن إليوت عقب وفاته عام ١٩٦٥ أنه تلقى منه رسالة فى مارس ١٩٣٢ ، أثناء الاحتفال بذكرى مرور مائة عام على وفاة الأديب الألمانى جيته ، وفى هذه الرسالة علق إليوت على الذكرى بقوله : « لست أكره لجيته سوى أن تقام له ذكرى مئوية ، فأنا دائما أكره أى شخص عند الاحتفال بذكراه المئوية » ، وها هو الاحتفال بالذكرى المئوية لميلاد إليوت قد مرَّ دون ضجيج فى وطنه الأول ووطنه الثانى معا ، فهل يأتى الاحتفال بالذكرى المئوية لوفاته وقد نسيه الناس ، وربما كرهوه ؟ يبدو أن ما سيبقى منه هو الشعر الذى نجح – بموهبته وثقافته – فى جعله ذكرى لعذاب القلب والروح ، ولغة للتفاهم بين القلب والعقل ، أما نقده فسيبقى منه انضباط الرؤية ، ودقة التحليل ، ووضوح المصطلح ، وأما صيته الذى انحدر فى السنين الأخيرة ، ولا سيما فى أوساط الشباب ، فينطبق عليه تعليل الناقد دريك ترافرسى فى مقدمة كتابه « ت . س . إليوت : القصائد الطويلة » الصادر فى لندن عام ١٩٧٦ .

يقول ترافرسى :

« لا شك أن هذا (الانحدار فى الصيت) رد فعل طبيعى – إلى حد ما – للإعجاب المبالغ فيه ، وغير النقدى ، الذى حظى به إنتاجه بين قراء كثيرين ، منذ ثلاثين سنة أو أكثر ، ولا شك

أيضا أن شعر إليوت له ضعفه الذى سوف يستمر قراء المستقبل فى الوعى به على الأرجح ، ومع ذلك ، فالحق أن معظم الأدباء المهمين تقريبًا فى عصرنا ، قد عانوا من الانحدار المؤقت فى صيتهم ، خلال السنوات التى أعقبت وفاتهم » .

مجلة « العربى » الكويت : يناير ١٩٨٩

الأدب العربى المكتوب بالإنجليزية

لم يعرف عن العرب أنهم كتبوا أدبًا بغير لغتهم إلا فى العصر الحديث ، أو فى هذا القرن على وجه التحديد ، ومع أن السيطرة العثمانية دامت نحو أربعة قرون فى كثير من أرجاء العالم العربى ، ولا سيما فى المشرق فلم يعرف عن العرب أيضًا أنهم كتبوا أدبًا يذكر باللغة التركية . ولكن حين وقع العالم العربى – بعد ذلك – تحت السيطرة الفرنسية فى مغربه ، والسيطرة الإنجليزية فى مشرقه أصبحت الفرنسية لغة التعليم الإجبارية فى مستعمراتها ، وأصبحت الإنجليزية اللغة الأجنبية الأولى فى مستعمراتها ومحمياتها العربية .

ومن الحقائق التاريخية المعروفة أن السيطرة الفرنسية سبقت زميلتها الإنجليزية فى العالم العربى ، ومع ذلك كانت محاولات العرب لكتابة أدب بالانجليزية ، أسبق فى الظهور من محاولات زملائهم لكتابة أدب بالفرنسية . بل إن من الحقائق الطريفة أن العرب الذين حاولوا الكتابة بالإنجليزية فى أوائل هذا القرن كانوا من لبنان ، ولبنان كما نعرف لم يقع تحت السيطرة الإنجليزية ،

والسبب في ذلك أن لبنان كان من أوائل أجزاء العالم العربي التي عرفت التعليم الإنجليزي على أيدي مدارس التبشير وإرسالياته الأمريكية ، وأن أبناءه الذين اتصلوا بالإنجليزية في وطنهم ما لبثوا أن طوروا هذه الصلة بعد ذلك حين هاجروا إلى الولايات المتحدة ، وهكذا ظهرت محاولات أمين الريحاني ، وجبران ، وميخائيل نعيمة لكتابة أدب بالإنجليزية .

لفتت هذه المحاولات انتباه باحثة عربية من سوريا فدرستها في ذروتها ، ونالت بدراستها درجة الدكتوراه في الأدب الإنجليزي في الفترة الأخيرة من جامعة لندن ، ثم أتيح لي أن أطالع مخطوطة الرسالة فلفتت انتباهي بدورها إلى موضوع طريف يستحق المناقشة .

أما الباحثة فهي ليلى المالح ، وأما رسالتها المخطوطة فعنوانها « الرواية الإنجليزية التي كتبها أدباء عرب في الفترة من ١٩٥٠ إلى ١٩٧٠ » وتقع في ٤٢٦ صفحة ، وتتألف من مقدمة وخمسة فصول وخاتمة ، ومع أن الباحثة اقتصرت على السنوات العشرين المذكورة ، فقد عقدت فصلاً طويلاً عرضت فيه لكتابات العرب بالإنجليزية منذ نشأتها في مطلع العقد الثاني من هذا القرن ، ثم تلت هذا الفصل بأربعة فصول درست فيها روايات الخمسينات وما بعدها ، وما طرحته من أفكار عامة مثل فكرى الغربة ، وما عبرت عنه من مشكلات الثقافة ، وما اتخذته من منابر جعلتها

أشبه بالمنصة السياسية ، وما أحدثته من صدى فى الأدب والنقد الإنجليزيين .

لقد أشارت الباحثة فى مقدمتها إلى غنى اللغة الإنجليزية بأدب الأفريقيين والاستراليين والهنود ، وأبناء جزر الهند الغربية ونيوزيلانده ، كما أشارت إلى دهشة الكثيرين فى إنجلترا ووطنها على السواء من أن يكون العرب قد كتبوا أدبًا بالإنجليزية ، الأمر الذى دعاها إلى التساؤل : لماذا اتجه العرب إلى الكتابة بالإنجليزية برغم غنى تراثهم الأدبى ولغتهم ؟ وأجابت بأن الاستعمار الثقافى والاتصال الوثيق بالغرب من خلال مؤسساته التعليمية بصفة خاصة ، قد خلقا طبقة من الناس تعلقت بالإنجليزية أكثر مما تعلقت بلغتها الأم ، وأحسّ كتاب هذه الطبقة أنهم لم يختاروا الإنجليزية عن عمد بمقدار ما كانوا هم أنفسهم نتاجا طبيعيًا لأحداث تاريخية حشدتهم حشدًا فى اتجاه ثقافة دون أخرى ، وجعلتهم يعبرون بلغة غير لغتهم .

كيف حدث ذلك ومتى ؟

تنقل الباحثة عن المستشرق الإنجليزى جب H. Gibb قوله إن نابوليون بونابرت قد أنهى العصور الوسطى فى العالم العربى بضربة قاضية يوم غزا مصر وحاول غزو الشام ، ومنذ ذلك اليوم أخذت الأفكار الغربية فى التسلل إلى العالم العربى ، لا عن طريق المثقفين

فحسب ، وإنما عن طريق الحكام أيضا من أمثال محمد على وولده إبراهيم وحفيده إسماعيل ، ثم تسللت الإرساليات الغربية لتؤدى وظيفة مزدوجة : وظيفة دينية بهدف تحويل المسلمين والمسيحيين على السواء إلى المسيحية الغربية ، ووظيفة سياسية واقتصادية متخفية بهدف تمهيد الطريق للوجود الغربى ، وبدأت هذه الإرساليات بلبنان ومصر ، « وشهد النصف الأول من القرن التاسع عشر تنافسا مدهشا غير مسبوق بين الإرساليات العديدة التى جاءت إلى الشرق الأوسط ، كل منها يتنافس فى سبيل الحصول على تأييد المسلمين والمسيحيين واليهود وتعاونهم مع التعاليم الخاصة التى تدعو إليها » ، وهكذا بلغ الجزويت (اليسوعيون) الفرنسيون قمة نشاطهم فى ثلاثينات القرن الماضى فى تحويل مسيحيى الشرق إلى الكاثوليكية ، وفى الفترة من ١٨٤٤ إلى ١٩٤٣ تأسست فى مصر وحدها ٤٦ إرسالية كاثوليكية ، وفى الوقت نفسه تأسست بمصر أيضًا عام ١٨٤٠ جمعية الكتاب المقدس البروتستانتية بهدف نشر مذهبها بين أقباط مصر وتحويل يهود الإسكندرية إلى المسيحية ، ثم شاركتها عام ١٨٥٦ الإرسالية الإسكتلندية .

وكان الأمريكيون قد سبقوا هؤلاء وأولئك فأرسلوا مبشريهم إلى المنطقة منذ عام ١٨٢٣ ، وسندوهم بمطبعة جاءوا بها إلى مالطة قبل ذلك بعام واحد ، ثم زودوا المطبعة بالحروف العربية

عام ١٨٣٠ ، ولكنهم لم يطبعوا عليها أى كتاب بالعربية قبل نقلها إلى بيروت بعد قليل ، ثم دخلوا فى منافسة مع الجزويت الذين لم يزيدوا عدد مدارسهم فحسب ، وإنما أسسوا مطبعة عربية أيضا عام ١٨٤٨ عرفت باسم « المطبعة الكاثوليكية » ، وحين أسس الأمريكيون الكلية السورية البروتستانتية (الجامعة الأمريكية اليوم) فى بيروت عام ١٨٦٦ رد عليهم الجزويت بتأسيس جامعة القديس جوزيف عام ١٨٧٥ فى بيروت أيضا ، وكان الروس قد اجتذبهم الميدان كما اجتذب هؤلاء فأسسوا « جمعية فلسطين الروسية القيصرية » التى أصبح لها عام ١٩١٠ نحو ٤٣ مدرسة فى سوريا ولبنان ، ثم تضاعف الرقم فأصبح ٨٢ مدرسة عام ١٩١٣ كانت تضم نحو ١٢ ألف تلميذ من الجنسين . وكانت هذه الجمعية التى أسسها رجل يدعى خيتروفو غاية فى النشاط داخل فلسطين ، حيث كان لها ٢٥ مدرسة وكليتان للمعلمين فى الناصرة والقدس .

غير أن فرنسا كانت لها اليد الطولى فى التعليم الأجنبى بالمنطقة ، ففى عام ١٩١٤ بلغ عدد المدارس التابعة لفرنسا فى لبنان وسوريا وفلسطين نحو ٥٠٠ مدرسة ، تمثل ٢٠ كنيسة فرنسية مختلفة وتضم نحو ١٥٠ ألف تلميذ وتلميذة ، ثم بدأ نجم بريطانيا فى الصعود بعد احتلال مصر عام ١٨٨٢ ، فقد أسس الإنجليز بمصر

العديد من المدارس التى خصصت فى البداية للأطفال الأجانب والمصريين الأثرياء ، وسرعان ما نافس التعليم البريطانى أى تعليم أجنبى آخر ، على عكس مدارس الأمريكيين التى ظلت محافظة على طابعها الدينى ، وكانت المدارس الإنجليزية بمصر علمانية لا تفرق بين الأديان ولا تعتد بها ، مثل كلية فيكتوريا التى افتتحها اللورد كرومر (المعتمد البريطانى) بالإسكندرية عام ١٩٠٩ لتكون مدرسة ثانوية ، وكانت تضم عند تأسيسها ١٩٦ تلميذاً كان من بينهم ٩٠ مصرياً ، وإذا كانت مدارس الإنجليز قد تحررت من قبضة الكنيسة فقد وقعت فى قبضة السلطة والسفارة البريطانية ، ومع ذلك ظل التعليم الأجنبى بوجه عام فى حدود الأثرياء وغير المسلمين .

وهكذا جاء التأثير الأوربى إلى قلب العالم العربى عن طريق ثلاث قنوات : التجارة والحكومة (الوطنية) والتعليم ، وكان للقناة الأخيرة سطوة أعمق وأوسع من قناة التجارة والتجار الأوربيين ، أو قناة الحكومة التى سقطت بعد ذلك فى قبضة السيطرة الأوربية .

من هذه القناة الأخيرة ، قناة التعليم ، بدأت تحركات بعض العرب ومحاولاتهم للكتابة بالإنجليزية ، ثم تطورت المحاولات حين هاجر هؤلاء إلى أمريكا ، وراحوا يكتبون بالعربية والإنجليزية

معا ، وكانت الإنجليزية فى ذلك الوقت ، أواخر القرن الماضى وأوائل القرن الحالى ، لغة ثانية ومجرد وسيلة اتصال بالغرب ، لا لسانا للناس ولا أداة للكتابة ، وكان استخدامها قاصرا تقريبًا على طبقة اجتماعية واحدة تتميز بالثراء ودين واحد هو المسيحية ، ومن ثمة تمت أوائل المحاولات لكتابة أدب بالإنجليزية داخل تلك البيئة التى ينتمى إليها الريحانى وجبران ونعيمة ممن ظهرت محاولاتهم بعد هجرتهم

وكانت أولى هذه المحاولات لأمين الريحانى عندما نشر فى نيويورك عام ١٩١١ كتابا نثريًا يغلب عليه طابع القصة بعنوان « كتاب خالد » The Book of Khalid ثم تلاه جبران خليل جبران ببضعة كتب فى الشعر والنثر ، ثم ميخائيل نعيمة بكتابه القصصى « كتاب مرداد » The Book of Mirdad الذى لم يطبع بالإنجليزية ، بذلك العنوان ، إلا فى عام ١٩٦٢ ، ولكن هذه المحاولات الأولى غلب عليها – كما تقول الباحثة بحق – طابع الرومانسيات القديمة فى الغرام والمغامرات والبطولة ، كما غلب عليها طابع المواعظ والأسطورة والحكايات الرمزية ، ناهيك عن ضعف البناء الفنى .

وإذا كانت هذه المحاولات الأولى قد كتبت خلال العقود الثلاثة الأولى من القرن ، فقد توقف أصحابها بعد ذلك عن المحاولة ، بوفاة الريحاني وجبران ، وعودة نعيمة إلى وطنه ، ثم تجددت

المحاولة مرة أخرى، ابتداء من الأربعينات على أيدى أدباء آخرين لم يسبق لمعظمهم أن كتب أو نشر شيئًا بالعربية . وهؤلاء يمكن أن نسميهم « الموجة الثانية » من العرب الذين كتبوا أدبا بالإنجليزية ، وهم على توالى ظهورهم : إدوارد عطية ، جبرا إبراهيم جبرا ، وجيه غالى ، ريما علم الدين ، إسحق دقس . ومعظمهم من أبناء الطبقة المتوسطة الثرية المسيحية باستثناء دقس وريما علم الدين ذات الأصل الدرزى اللبنانى والأم السويسرية ، وكان عطية ابن طبيب لبنانى مشهور عمل فى السودان ، ووجيه غالى من أسرة أرستقراطية مصرية ، وعلم الدين ابنة مليونير درزى ، وقد درسوا جميعا بمدارس أجنبية ، وأكمل بعضهم تعليمه فى إنجلترا (عطية فى اكسفورد وجبرا وعلم الدين فى كيمبريدج وغالى فى لندن) ، وكانوا شغوفين بالتعلق بالأوربيين الغربيين والتساوى بهم ، وكان إدوارد عطية أكثرهم انتاجا واستمرارا ، فقد نشر أول كتبه بالإنجليزية فى لندن عام ١٩٤٦ بعنوان « عربى يحكى حكايته » ، ثم تلاه بستة كتب أخرى ، كان آخرها كتابه « الخيط الرفيع » الذى ظهر عام ١٩٥١ ، ومعظم كتبه روايات وقصص من تجاربه ، أما الآخرون فقد نشر كل منهم رواية باستثناء ريما علم الدين التى نشرت رواية بعنوان « من الربيع إلى الصيف » ومجموعة قصصية بعنوان « الشمس ساكنة » ، ومن بين هؤلاء اثنان انتحرا هما وجيه غالى وريما علم الدين !

هذه الموجة الجديدة من الأدباء العرب استمرت فى الكتابة

والنشر بالإنجليزية نحو ٢٠ عاما من ١٩٤٦ إلى ١٩٦٧ ، وآخر أفرادها هو إسحق دقس الفلسطيني الذى نشر رواية بعنوان « صبا بدوى » عام ١٩٦٧ ، ولكن أفراد هذه الموجة جميعا اختلفوا عن زملائهم أفراد الموجة الأولى فى الكثير من المظاهر ، فقد اتخذوا موضوعات جديدة وعصرية وواقعية ، ولجئوا إلى أساليب فنية ناضجة ومتقدمة ، ونشئوا داخل التراث الأوربى على عكس أسلافهم الذين كانوا امتدادًا للتجربة الأدبية الأمريكية واحتفظوا بالروح العربية والوعى والثقة القوميين ، ولكن نشأتهم الأدبية داخل التراث الأوربى لم تحررهم من الازدواج فى الثقافة ، وإن كانت جعلتهم ينظرون لأنفسهم وقومهم من خلال عيون الأوربيين ، ومع ذلك قدموا فى رواياتهم صورًا فولكورية للحياة فى العالم العربى ، وكانت رواياتهم تتعلق بتجاربهم الشخصية وتحتفل بارتباطهم العاطفى بثقافتهم الأولى ، وكانت أهم المشكلات التى واجهت أبطالهم هى محاولة التصالح مع التراث المزدوج الذى يعشش بداخلهم ، ومكافحة الشعور بالغربة الذى يجعلهم غرباء حتى فى أوطانهم معظم رواياتهم يتكرر نمط الشاب الجامعى الذى درس فى إنجلترا ثم عاد إلى بلده وقد تشكلت شخصيته بالأنماط والقيم الغربية وتأثرت عاداته وذوقه بالثقافة الغربية .

وتكشف روايات هؤلاء أيضًا عن ظاهرة أخرى طريفة فى الأدب العالمى المكتوب بالإنجليزية بخاصة وأدب العالم الثالث

بعامة ، وهى ظاهرة تتعلق بقضية الغربة وسيطرة عودة المنفى والبحث عن الهوية والكفاح من أجل إثبات الذات ، وهذا ما يفسره من ناحية أخرى سيطرة أسلوب الكتابة بضمير المتكلم وأسلوب السيرة الذاتية ، وهؤلاء الأدباء مشغولون ، مثل أدباء الكومنولث برسم الصور الشديدة المحلية التى يقصد بها الرغبة فى تغيير الصور التى أخذتها أوربا عن بلادهم ، لدرجة أن رواياتهم تبدو أشبه بالوثائق الاجتماعية أكثر مما تبدو باهرة القيمة الفنية ، بل إنهم يصورون ما فى بلادهم من قضايا سياسية مثل قضية فلسطين أو قضايا الفساد السياسى وعفن الحكومات .

لماذا اختار هؤلاء وأولئك أن يكتبوا بلغة غير لغتهم ؟

تجيب الباحثة بأنه لم يكن ثمة اختيار أمام العرب الناطقين بالفرنسية والإنجليزية ، فهم تعلموا تعليمًا أجنبيًّا لم يعودوا معه قادرين على التعبير بلغتهم الأصلية فى سهولة ويسر ، ووجدوا أنفسهم على سجيتهم أكثر حين عبروا بلغة تعليمهم ، وتضرب الباحثة مثلاً بإدوارد عطية الذى قال عنه النقاد الإنجليز أنه يكتب بإنجليزية أفضل من إنجليزية ٩٠٪ من الروائيين الإنجليز . فقد ذكر زملاؤه الذين عملوا معه بالإذاعة البريطانية العربية أنهم كانوا يصححون له أحاديثه العربية ، فلم يكن هو نفسه واثقا من سلامتها اللغوية قبل تسجيلها ، وقد كان متزوجا من أسكتلندية ، وعاش معظم حياته حتى وفاته فى إنجلترا ، وكانت الإنجليزية لغة حياته اليومية ، ولكن ماذا عن كتاب الموجة الأولى

الذين احتفظوا فى الوقت نفسه بعربيتهم وكتبوا بها ، بل كف بعضهم مثل ميخائيل نعيمة عن الكتابة بالإنجليزية وعاد إلى عربيته ؟ تقول الباحثة إن نعيمة ذكر فى كتابه « سبعون » قصة كتابته « مرداد » بالإنجليزية عام ١٩٤٨ فقال إنه قرر ذلك دون سبب واضح ، ولكن معظم كتاب الموجه الثانية يعرفون السبب إن لم يكونوا يشعرون به ، فقد ذكر جبرا إبراهيم جبرا فى رسالة شخصية إلى الباحثة أن الرواية العربية لم تكن وقت صدور روايته بالإنجليزية عام ١٩٦٠ ، أو كتابتها بمعنى أصح ، قد بلغت مرحلة النضج ، فضلاً عن أن الكتابة بالإنجليزية كانت تمثل له تحديا ولذة ، حتى لقد كتب ونشر بالإنجليزية من ١٩٤٢ إلى ١٩٤٥ ثم تحول إلى العربية عندما استقر فى العالم العربى بعد ذلك ، وإن كان قد ترجم قصصه القصيرة (مجموعة : عرق فى الليل الهادئ) إلى الإنجليزية بنفسه .

ولكن ثمة عوامل أخرى ، كما تعتقد الباحثة ، تتحكم فى الكتابة بالإنجليزية ومنها أنها تيسر للكتاب التحرر من الرقابة . فرواية « كأس من البيرة فى نادى السنوكر » لوجيه غالى لم يكن من الممكن نشرها فى مصر لتعرضها لنظام عبد الناصر بالنقد والسخرية ، بل إن الرقابة فى العالم العربى - كما تقول - ليست سياسة فحسب وإنما تمتد فتكون أخلاقية ودينية ولا سيما عند تصوير الجنس مما لا يجده الكاتب حين يكتب بلغة كالإنجليزية ، ومع ذلك فقد

كتب إدوارد عطية رواية بعنوان « بعد كل عاصفة » بالإنجليزية ، ورفض الناشرون الإنجليز طبعها بدعوى أنها خارجة ومكشوفة ، وبقيت هذه الرواية التى تأثر فيها برواية « عشيق اللادى تشاترلى » للورنس – حبيسة الأدراج لم تر النور بعد ، وربما يأتى بعد ذلك العامل الجمالى فى اختيار لغة التعبير ولكن القليل جدًّا من كتاب العرب من اختار اللغة الأجنبية لأسباب جمالية .

وهؤلاء معظمهم لبنانيون مثل فرج الله حايك الذى عد الفصحى العربية لغة أجنبية كما تقول الباحثة ، ولكن يبدو أن معظم أفراد الموجة الثانية هذه كانوا يطبقون ما سبق أن قاله الروائى البولندى المولد جوزيف كونراد (١٨٥٧ – ١٩٢٤) ، حين فسر سر لجوئه إلى الإنجليزية قائلاً : « لو لم أكتب بالإنجليزية لما كتبت على الإطلاق » . ولكن – مرة أخرى – هل تأثر أفراد الموجة الثانية هؤلاء بأسلافهم أفراد الموجة الأولى ؟

لقد كان أفراد الموجة الأولى أول من استخدم الإنجليزية فى الكتابة . وبعضهم ترجم أعماله من العربية إلى الإنجليزية ، أو العكس ، مثل ميخائيل نعيمه . وإذا كان أمين الريحانى قد خلف ثلاثة كتب بالإنجليزية فقد خلف جبران ثلاثة أيضًا ، أشهرها «النبى» الذى بيع منه نحو أربعة ملايين نسخة حتى أوائل السبعينات ، وترجم إلى عشرين لغة ، وتأثر فيه بنيتشه الألمانى وبليك الإنجليزى

وتيمان الأمريكى وقد لاحظت باربارا يونج أن إنجليزية جبران تختلف عن عربيته . ولكن أحدًا من هؤلاء لم يكتب رواية بالمعنى الدقيق للكلمة ، وإنما شغلوا جميعا بالأشكال القصصية من مختلف الأنواع . ولم يوح أى منهم بشئ لمن جاء بعدهم من أفراد الموجة الثانية ، فهم يشكلون وحدة مكتفية بذاتها ، وحدة ابتعدت عن الفن الروائى وغرقت فى فلسفة التصوف والتسامى الأمريكية ، بل إن الظروف التاريخية والثقافية التى كتبوا فى ظلها بالإنجليزية جد مختلفة عن ظروف أفراد الموجة الثانية ، فمن المعروف أنهم هاجروا بعد أحداث جبل لبنان عام ١٨٦٠ ، والمذابح التى صعدت هجرة مواطنيهم حتى بلغوا ٤٠٠ ألف مهاجر فى بداية هذا القرن ، وحين استقرت أمور نعيمة والريحانى وجبران فى أمريكا كونوا (الرابطة القلمية) مع عبد المسيح حداد وآخرين ، وبدءوا يكتبون بالعربية والإنجليزية معا ، بل جاراهم فى ذلك بعض أعضاء الرابطة الآخرين مثل : جميل منصور ، حبيب إبراهيم ، يوسف غريب ، يوسف مسعود .

ومع ذلك ظلت كتابات الجميع تدور فى فلك الشعر المنثور مع بعض التأملات الفلسفية والنزعة الإنسانية الواضحة دون واقعية أو تكنيك قصصى ناضج ، وظل الشكل الأثير لدى معظمهم هو حكاية الموعظة الحسنة ، وبهذه الظروف كلها لم يؤثر أحد منهم

فى الجيل التالى من أفراد الموجة التالية الذين كتبوا فى ظل ظروف ومؤثرات مختلفة كما رأينا .

كيف كتب هؤلاء إذن ؟ كيف كان صدى كتاباتهم ؟

تقول الباحثة :

« الحق أن التجربة ستكون مخيبة إذا حاولنا وضع عطية أو جبرا أو غالى أو أى واحدٍ من الآخرين على مستوى أدبى واحد مع أفضل الروائيين المعاصرين فى بريطانيا وأمريكا ، فالرواية العربية المكتوبة بالإنجليزية هى باختصار رواية تستمد أهميتها (فى حالات فردية) وشعبيتها من طرافة العالم الذى تصوره والتجربة غير المألوفة التى تعرضها » .

ومع ذلك تضع الباحثة هذه الروايات فى مستوى معظم ما يكتب فى بلاد الكومنولث من الناحية الفنية ، لا من ناحية الأفكار والموضوعات ، أو الطموح نحو المشاركة فى الأدب العالمى ، فهى من هذه الناحية تتمتع بذات المزايا فى رسم أكثر من ثقافة ، وتلاحظ الباحثة فى الروايات التى درستها لأفراد الموجة الثانية هذه أن رسم الشخصيات فيها يأتى عادة بعد العقدة ، أى أن العقدة من أهم العناصر الفنية فيها ، كما إن السرد والوصف يزيدان على الحوار ويتفوقان عليه من ناحية الكم ، بل إن التفاصيل لا تأتى بدافع فنى أو من أجل تطوير العقدة بمقدار ما تأتى لقيمتها التسجيلية

والأنثروبولوجية ، وربما يرجع ذلك فى رأى الباحثة إلى أن هؤلاء الكتاب حديثو عهد بالرواية ، ولكن الحقيقة أنهم يتخذون الرواية الأوربية مثلاً أعلى من الناحية الفنية . « وهذا يفسر سبب ميل الأدباء الذين يكتبون بالإنجليزية فى الشرق الأوسط حاليًا إلى كتابة الشعر والقصص القصيرة أكثر من الروايات ، لأن الشعر والقصص القصيرة نتاج التقاليد المحلية أكثر من الرواية » ومن جهة أخرى تجد الباحثة أن هؤلاء الكتاب يختلفون عن كتاب الكومنولث فى أنهم يتعاملون مع اللغة بشكل محافظ ، وبذلك يعجزون عن تطوير أساليبهم والاستقلال بها ، فلغتهم لغة تعليم وديكور ، تخلو من المغامرة على عكس ما يفعل كتاب نيجيريا على سبيل المثال . وإنجليزيتهم « إنجليزية جدًّا » ، دقيقة ومحافظة إلا حين يقحمون ألفاظا غريبة عن عمد .

ثمة تشابه فى الظروف التاريخية بين تجربة هؤلاء وتجربة الأفريقيين والهنود ، ولذا تثور أسئلة سبق أن ثارت فى أفريقيا على حد قول الباحثة : هل يحكم على هذا الأدب بالمعايير الأدبية العامة أو على أساس المعايير المحلية فى العربية مثلاً ؟ هل نحن محتاجون إلى نقاد متخصصين فى علم الاجتماع الأدبى يكونون على دراية بالتقاليد والعقلية العربية وتاريخها الأدبى ؟ أين نضع هذا الأدب ؟ هل هو أدب إنجليزى لأنه كتب بلغة الإنجليز أم هو أدب عربى

بحكم جنسية أصحابه ، أم هو أيضا مجرد أدب كتب بالإنجليزية ؟
وربما يساعد فى الإجابة عن هذه الأسئلة ما ظهر مؤخرا من مصطلحات مثل مصطلح « الأدب العالمى المكتوب بالإنجليزية » بعد أن كان مصطلح « أدب الكومنولث » هو السائد ، وهناك من الباحثين من يقول : « ليس ثمة أدب إنجليزى ، وإنما ثمة أدب مكتوب بالإنجليزية » ، ومعنى هذا أن مثل هذه الروايات لا يمكن أن تصنف على أساس أنها أدب إنجليزى ، أو بمعنى أدق أدب بريطانى ، وإنما يمكن أن تصنف على أساس أنها مكتوبة بالإنجليزية التى يكتب بها اليوم كثير من شعوب الأرض بما فى ذلك الشعب الأمريكى ، ولكن المشكلة تظل كامنة فى نسبة هذه الروايات للأدب العربى ، ومع ذلك فالأمر كله يشكل ظاهرة أدبية عابرة فى محيط الأدب الإنجليزى . تقول الباحثة :

« إن ناقد الرواية العربية بالإنجليزية مدعو لتناول موضوعه بعقل مفتوح . إذ يجب ألا تكون أدواته مذهبية ، وألا تكون آراؤه أو رؤاه ضيقة الأفق ... يجب أن ينظر إليها على أنها ظاهرة أدبية أو شىء ذو وظيفة ، يلبى حاجة يعرفها ، ويرسم حدودها بالضبط شىء ربما يكون انتقاليًا له بداية وله نهاية يقترب منها » .

وتضيف إلى ذلك بأن الناقد مدعو هنا أيضا إلى دراسة الظاهرة تاريخيًا وثقافيًا ولغويًا ، وإذا كانت اللغة (العربية) تشكل مشكلة

أمام الناقد الأوربى لهذه الروايات فإن الناقد العربى هو الوحيد إذن الذى يصلح لها ، فهو أفضل ناقد لها لأنه مطلع عل خلفية كتابها ومناخهم الأدبى .

لقد لاقت رواية « الخيط الرفيع » لإدوارد عطية نجاحًا كبيرًا عند ظهورها عام ١٩٥١ ، وقدر النقاد رواية « كأس من البيرة فى نادى السنوكر » لوجيه غالى عام ١٩٦٧ ، حتى طبعت طبعة شعبية فى العام التالى (٢٠ ألف نسخة) . ووصفها أحدهم بأنها «نصر فنى هجائى أصيل » ووصفها آخر بأنها «تحفة روائية صغيرة » ، وكان من أثر ذلك أن طبعت ونشرت فى أمريكا عن طريق دار « نوف » المشهورة ومع ذلك كان هذا النجاح نقديًّا إذا صح التعبير وليس تجاريا ، على حين لم تلق روايتا جبرا وعلم الدين شيئا منه . ومع ذلك أيضا ترى الباحثة أن الفرنسيين أكثر احتفاء بمن يكتب بلغتهم على عكس الإنجليز الذين قد يدهشون ولا يستوقفهم سوى « التمكن من اللغة » . ولكنهم نادرا ما ناقشوا الكاتب (العربى أو غير الإنجليزى) فيما كتب . بل إنهم يفتشون عن عناصر تؤهله لإجادة اللغة ، كأن يكون قد تعلمها جيدًا أو تزوج إنجليزية ، لكى يبرهنوا على أنه جدير بالكتابة بلغتهم .

وإذا ربطنا هذه الملاحظات بما سبقها عن طابع الظاهرة الأدبية أمكننا أن نتساءل : ما مصير هذه الظاهرة إذن ، ظاهرة الأدب

الذى يكتبه العرب بالإنجليزية ؟ الجواب فى رأى الباحثة أنها ظاهرة محكوم عليها بالزوال ، فهى تعدها حدثا عارضا ومؤقتا ، نشأ بسبب عوامل غير أدبية ، جغرافية وتربوية واقتصادية وثقافية ، وترى أن الأدباء فى العالم العربى قد أصبحوا اليوم يقرءون تراث الغرب ، وينظرون إلى الأمور نظرة غربية ، دون حاجة إلى الكتابة بلغة غربية ، وإذا كانت الكتابة بلغة أجنبية تتم بهدف الوصول إلى جمهور أجنبى فسوف تقضى عليها بالترجمة بالتدريج ، أى ترجمة آثار الأدباء العرب أنفسهم إلى اللغة الإنجليزية أو غيرها ، وتضرب الباحثة المثل بما حدث فى السنين الأخيرة حين أقبلت دار نشر إنجليزية كبيرة (هانيمان) على نشر الكثير من أعمال الأدباء العرب المعاصرين مترجمة .

هل هذه الروايات التى يكتبها العرب بالإنجليزية مسألة تتعلق بالماضى إذن ؟ تجيب الباحثة نعم . إلى حد كبير ، فهى ليست بديلاً عن الروايات المحلية المكتوبة أصلاً بالعربية ، ولا هى بديل معمر ، وإنما هى تعكس حدثًا أدبيًّا مؤقتًا ، أقرب ما يكون إلى « الانحراف عن النمط العام » ، وصوتها جزء من المغامرة العالمية الواسعة فى الأدب المكتوب بالإنجليزية ، ولكنه صوت غير مسموع ومحكوم عليه بالخفوت .

هذه خلاصة لما جاء فى رسالة الباحثة السورية ، ولعلنا لمسنا

فيها مدى جدية الباحثة وجهدها وذكاء ملاحظاتها وتحليلها ، حتى أصبحت الرسالة تجربة جديرة بالقراءة لما فيها من متعة وطرافة ، ولعلنا لمسنا أيضا مدى ما تضمنته من أسئلة وأفكار جديرة بالمناقشة ، ليس من اليسير أن نحيط بها جميعا فى مثل هذه الخلاصة .

وأول ما يسترعى الانتباه فى هذه الرسالة القيمة أن صاحبتها ليم تغب عن وعيها القومى وهى تخاطب جمهورًا إنجليزيًّا وتبحث وتكتب بلغته ، ولذلك نظرت إلى الموضوع نظرة وطنية إذا صح التعبير ، لا بالعواطف التى تفسد موضوعية بحث أكاديمى من هذا النوع ، وإنما بالتعاطف مع نظرتها العربية إلى ظاهرة نصفها عربى ونصفها الآخر إنجليزى ، ومع ذلك فقد استوقفتنى بعض الأحكام والملاحظات الجديرة بالمناقشة .

لعل من الصعب أن نساوى بين ما سميناه بالموجة الأولى من الأدباء العرب الذين كتبوا بالإنجليزية ، والموجة الثانية التى ارتفعت بعدهم فى ذلك البحر المتلاطم ، بحر الكتابة الإنجليزية ، فقد كانت الموجة الأولى (الريحانى وجبران ونعيمة) موجة متحدة تقريبًا ، يعمل أفرادها دون معزل عن الجو العام الذى عاشوا فيه بمهجرهم ، بل دون أن ينعزل أحدهم عن الآخر ، ومن ثمة انطبعت أعمالهم بخصائص مشتركة كثيرة فى الشكل والمضمون على السواء كما لاحظت الباحثة فيما نقلناه عنها ، وكانت الموجة

الأخرى موجة أفراد إذا صح التعبير مقابل موجة الجماعة السابقة ، وكان هؤلاء الأفراد يعملون بمعزل عن أى جو عام ظلل زملاءهم السابقين ، كل منهم فى واد ، لا يعرف ماذا صنع أو يصنع زميله ، ومن ثمة جاءت تجربتهم فردية محضة ، وساهم تعليمهم الغربى المتباين فى تحويلهم إلى حالات فردية من الصعب القياس عليها مثل زملائهم ، وهذه النتيجة نفسها تجعل من الصعب التنبؤ بمستقبل الظاهرة التى شكلوها ، على عكس ظاهرة أسلافهم فى الولايات المتحدة التى كان من السهل التنبؤ بزوالها فور تفرق أعضاء الرابطة القلمية بالحياة أو الموت ، وهذا عين ما حدث حين توفى الريحانى وجبران وعاد نعيمه إلى لبنان وانقطع عن الكتابة زملاؤهم الآخرون فى الرابطة القلمية ، أما أفراد الموجة الثانية فكل منهم يشكل حالة فردية خاصة فى الحقيقة ، يمكن أن تتكرر ولو مع اختلاف الدرجة ، وهذا ما حدث بالفعل عقب انتهاء الباحثة من رسالتها ، ففى العام الماضى وحده ظهرت فى لندن مجموعة قصص وصور قلمية بعنوان « عيشة » لكاتبة شابة من مصر هى أهداف سويف ، وظهرت فى نيويورك مجموعة صور قلمية أيضًا بعنوان « الخلخال » لكاتبة من مصر كذلك هى نيرة عطية ، فضلاً عن قصائد وقصص قصيرة فى المجلات الأدبية فى إنجلترا وأمريكا لعبد الله العذرى (اليمن) وجون رزق الله (مصر) وسواهما . وجميع أصحاب هذه المحاولات مهاجرون أو أبناء

مهاجرين ، ولكن كلاً منهم يشكل حالة خاصة بالطبع ، وينتمى لما يمكن أن نسميه « الموجة الثالثة » .

وهكذا لا نستطيع أن نتنبأ بشىء دقيق فيما يتصل بالأدب ، فجميع الأدباء الذين ذكرتهم الباحثة من أبناء الموجة الثانية – باستثناء جبرا إبراهيم جبرا – لم تكن لهم ، ولا كانت لهم بعد ذلك ، تجربة تذكر فى الكتابة بالعربية ، وجميع الأدباء الذين ذكرناهم الآن من أبناء الموجة الثالثة – باستثناء عبد الله العذرى – لم تكن لهم تجربة تذكر أيضا فى الكتابة بالعربية ، ولم يكن ثمة ما يمنع كاتبين مثل وجيه غالى وربما علم الدين من الاستمرار فى الكتابة بالإنجليزية إلا انتحارهما ، بل لم يكن ثمة ما يمنع جبرا إبراهيم جبرا من الاستمرار إلا انصرافه إلى الكتابة بالعربية ، ومع ذلك فهو ينشر بين الحين والآخر مقالات بالإنجليزية ، فضلاً عن قصصه القصيرة التى يترجمها بنفسه ، فتجربة الكتابة الأدبية فى أساسها إذن تجربة فردية يقررها الكاتب بمفرده ويحدد فيها نوع لغته وجنسيتها ، وليست الترجمة من العربية إلى الإنجليزية هى الرادع الوحيد للكتابة مباشرة بالإنجليزية . ولا شك أن هجرة العرب المستمرة إلى انجلترا وأمريكا وإقبالهم على التعليم والثقافة الإنجليزيين يحفزان على الدوام ظهور كتاب جدد بالإنجليزية ، منهم أو من أبنائهم على السواء ، والمهم فى التجربة ليس استمرارها أو توقفها ، وإنما المهم أن تكون تجربة أصيلة ومرموقة من الناحية

الفنية وإلا كانت عبئا على اللغة الإنجليزية أو أية لغة أخرى تكتب بها ، وكذلك الحال مع كبر التجربة أو صغرها من ناحية الكم ، فالعبرة بالكيف فى النهاية .

غير أننا نلاحظ نوعا من التطور الكيفى فى التجربة كلها ، فالتعامل الرومانتيكى مع اللغة الإنجليزية الذى حققه أبناء الموجة الأولى تحول على أيدى أبناء الموجة التالية إلى تعامل أكثر واقعية ، ثم أصبح واقعيًّا تقريبا على أيدى أبناء الموجة الثالثة ، وكذلك الحال مع تناول الموضوعات وصياغتها فى قوالب فنية ، فقد تطور ذلك أيضا حتى أصبح ما يكتبه العرب اليوم بالإنجليزية أنضج وأقرب إلى المستويات العامة المتاحة فى اللغة الإنجليزية نفسها .

ومع ذلك فالمشكلة التى نجمت عن هذه المحاولات جميعًا فيما يتعلق بنسبتها إلى الأدب العربى ما زالت قائمة ، وقد بلغت ذروتها مع ظهور تجربة أبناء تونس والجزائر والمغرب الذين كتبوا بالفرنسية ، وعد الفرنسيون أعمالهم جزءا من أدبهم ، ولكن ظهور هذه التجربة الأخيرة جاء فى خضم تجربة أخرى أضخم وأقدم ، هى تجربة كتاب أفريقيا ، خارج مجال اللغة العربية ، الذين نشئوا فى ظل السيطرة الفرنسية ، وقد حل هؤلاء مشكلتهم بعد استقلال مستعمراتهم عن طريق الانتماء مرة أخرى إلى الأرض والوطن أولاً ثم اللغة ثانيًا ، وأشاعوا مصطلحا معقولاً هو « الأدب-الأفريقى

المكتوب بالفرنسية » بدلا من مصطلح مثل « الأدب الفرنسى فيما وراء البحار « litterature francaise d'autres mers وكان شائعًا من قبل . لهذا أعتقد أننا نستطيع إدراج هذه الكتابات التى يكتبها عرب فى سلك الأدب العربى ، ونستطيع أيضًا أن نصنفها تحت مصطلح قريب مما أشاعه الأفريقيون ، وهو « الأدب العربى المكتوب بالإنجليزية » تماما كقولهم : litterature Africain d'expression Francaise أى : « الأدب العربى المكتوب بالفرنسية » الذى ينطبق على أبناء تونس والجزائر والمغرب ممن يستخدمون الفرنسية فى التعبير ، ولن يمنع ذلك بالطبع من أن يأخذ الإنجليز أو الفرنسيون بعامل اللغة لا الأرض فى نسبة ما يكتبه العرب بلغتهما إلى أدبهما . ولا ضير علينا من ذلك كما أن لا ضير عليهم من نسبتنا هذه الكتابات إلى الأرض والوطن أولاً ثم نسبتها إلى اللغة بعد ذلك .

ومع هذا كله فهذه الرسالة الجامعية قد وقعت على موضوع طريف غير مسبوق ، وعالجته معالجة أكاديمية جيدة .

مجلة « الأزمنة » قبرص : مارس ١٩٨٩

تحرص دار المعارف على تقديم الأعمال التى يجد فيها القارئ شيئاً من النفع والمتعة .. أو الإجابة عن بعض تساؤلاته .

وهذه الدراسة تتناول مجموعة من الموضوعات الأدبية والقضايا الفكرية التى تذخر بها الحياة الأدبية ، مثل أهمية النقد ، وتطوير حركة الترجمة وأهميتها ... كما تجيب عن تساؤلات القراء مثل : هل هناك أدب نساء .. ؟ وما هو موقع جبران بين أبناء جيله .. ؟

إن هذا الكتاب يجمع بين التشويق والمعرفة .



